Aesthetik

von

Friedrich Bouterwek.

Zweite, in den Principien berichtigte und völlig umgearbeitete Ausgabe.

Zweiter Theil.

Göttingen,
bei Vandenhoeck und Ruprecht.
1815.

Inhalt
des zweiten Theils.

Litterarische Aesthetik.

Vorerinnerung.

Ueber Poesie und Beredsamkeit.

Kritik der gewöhnlichen Unterscheidung der Poesie und der Beredsamkeit. Vorläufige Bemerkungen über das Verhältniß der Beredsamkeit zur schönen Prose, und der Theorie der schönen Prose zur so genannten Stylistik . . . S. 3

Erste Abtheilung. Poetik.

I. Allgemeine Charakteristik der Poesie, als schöner Gedankenkunst und schöner Redekunst . . . 19

Idee der poetischen Vollkommenheit 25

Styl der Poesie. Poetische Figuren 39

Bestimmung des Verses . 53

Der Reim . . . 60

II. Die Dichtungsarten.
Ueber die Dichtungsarten überhaupt, und über das Princip ihrer Classification S. 64

Erste Classe. Lyrische Dichtungsarten.
Allgemeine Charakteristik der lyrischen Poesie . . . 72
1. Das Lied . . . 85
2. Die Ode . . . 91
3. Die romantische Canzone, das lyrische Sonett u. s. w. . 102
4. Die Elegie . . 107
5. Die lyrische Epistel . 112
Anhang. Von der Heroide 114

Zweite Classe. Didaktische Dichtungsarten.
Allgemeine Charakteristik der didaktischen Poesie . . 115
1. Die didaktische Satyre . 121
2. Die didaktische Epistel . 125
3. Das Spruchgedicht . 129
4. Das ausführliche und vorzugsweise so genannte Lehrgedicht . 131

Dritte Classe. Epische Dichtungsarten.
Allgemeine Charakteristik der erzählenden oder epischen Poesie . 142

1. Mancherlei erzählende Gedichte, die sich unter keinen besondern Gattungstitel bringen lassen = S. 152
2. Die epische Romanze und Ballade 160
3. Die Epopöe = = 165

Vierte Classe. Dramatische Dichtungsarten.
Allgemeine Charakteristik der dramatischen Poesie = = 182
1. Mancherlei bisher verkannte, oder noch zu wenig cultivirte dramatische Dichtungsarten. Idee eines humoristischen Schauspiels. Die Tragikomödie. Das historische Schauspiel. Das dramatische Familiengemählde u. s. w. = = 199
2. Das Melodram und die Oper 204
3. Das Lustspiel = = 209
4. Das Trauerspiel = = 220

Fünfte oder Ergänzungs-Classe.
Allgemeine Bemerkungen = 239
1. Das Hirtengedicht und die idyllische Poesie überhaupt = 239
2. Das beschreibende Gedicht = 244
3. Das Epigramm = = 246

4. Die äsopische Fabel und die Parabel . . . S. 247
5. Der Roman. Uebergang zur Theorie der schönen Prose . 249

Zweite Abtheilung. Einige Grundsätze zur Theorie der schönen Prose.

I. Allgemeine Charakteristik der schönen Prose . . . 258
II. Aesthetische Ansicht einiger prosaischen Schriften. Aesthetische Classification prosaischer Werke . . 267
1. Beschreibende Prose . 270
2. Erzählende Prose. Historiographie 272
3. Didaktische Prose . . 280
4. Oratorische Prose . . 283
5. Dialogische Prose . . 290
6. Aesthetische Ansicht der Briefform 291

Druckfehler.

Im ersten Theile.

Seite 90, Z. 12, l. sich statt sie.
— 92, Z. 1, l. griechischen st. griechischer.
— 180, Z. 6, l. Ueberraschung st. Ueberaschung.
— 185, letzte Zeile, l. gesunden st. gefunden.

Im zweiten Theile.

Seite 34, Z. 16, l. Philosophie st. Phlilosophie.
— 55, Z. 17, l. nach st. noch.
— 57, Z. 20, l. nothdürftig st. nothdürfdig.
— 67, Z. 3, l. Wettgesängen st. Weltgesängen.
— 127, Z. 6, l. keiner st. keine.
— 207, Z. 5, l. Metastasio st. Motastasio.

Zweiter Theil.

Litterarische Aesthetik.

Litterarische Aesthetik.

Vorerinnerung.

Ueber Poesie und Beredsamkeit.

Wie der specielle Theil der Aesthetik, der sich nach der schönen Litteratur nennen darf, zu den allgemeinen Untersuchungen über das Schöne in der Natur und Kunst, und zu der allgemeinen Theorie der schönen Künste sich verhält, mußte vorläufig schon in der Einleitung zum ersten Theile angezeigt werden. Aber warum nennt sich dieser zweite Theil nicht lieber nach der schönen Redekunst? warum

nach der Litteratur, die doch jünger, als die Redekunst selbst ist, und nur einen Theil dessen aufbewahrt, was diese Kunst geleistet hat und noch leisten kann?

Allerdings ist die schöne Redekunst nicht nur weit älter, als alle Litteratur; auch die größten Wirkungen dieser Kunst fallen vermuthlich in jene Periode, da das Lied noch, vom Gesange getragen, wie ein lebendiges Wort melodisch zum Herzen drang, und, in treuem Gedächtnisse aufbewahrt, von Mund zu Munde sich fortpflanzte. Bis zu welcher Höhe der Cultur die Poesie auch ohne Hülfe der Schrift sich heben kann, zeigen uns vor allen die homerischen Gesänge. Aber eine der ersten Bestimmungen der Schrift war es auch, die Lieder, in denen die Empfindungen, Gedanken und Thaten der Vorzeit wiedertönten, vor dem Untergange zu retten. Seitdem es eine Litteratur giebt, wird von ihr nicht nur aufgenommen und aufbewahrt,

was sich von früherer, vorher nur mündlich fortgepflanzten Poesie erhalten hat; die Gedichte überhaupt werden seit dieser Zeit weit mehr gelesen, als gehört. Leugnen läßt sich nicht, daß die Poesie durch diese Wendung der Dinge aus dem ihr angestammten Charakter gefallen ist. Zum Gesange wird die Seele natürlich gestimmt durch den Rhythmus der poetischen Sprache. Schon der mündliche Vortrag eines Gedichts nach den Gesetzen der gewöhnlichen, der Sprache des gemeinen Lebens angemessenen Declamation, ist unnatürlich. Noch unnatürlicher ist es, Gedichte nur zu lesen. Aber diese Unnatur ist uns längst zur andern Natur geworden; und was wir dabei von einer Seite verlieren, gewinnen wir von einer andern, so sonderbar es auch scheint, daß man bei irgend einer Unnatur gewinnen könne. Die musikalische Seite der Poesie mußte zuerst hervorstechen, damit der Gedanke, der aus ihr spricht, die Sinne rührte, als man an höhere, eigent-

lich intellectuelle Bildung noch nicht dachte. Aber die intellectuelle Seite der Poesie ist denn doch diejenige, durch die sie sich von allen übrigen schönen Künsten charakteristisch unterscheidet, und mit der Philosophie in die höchst merkwürdige Verbindung tritt, auf die man erst seit kurzem genauer zu achten angefangen hat. Diese uralte und doch so oft verkannte Berührung zwischen der Poesie und der Philosophie ist unabhängig vom Rhythmus und musikalischen Klange. Was man vor Augen haben muß, diese Berührung aufzuklären, eben dadurch die Poesie in der Reihe der schönen Künste treffend zu charakterisiren, und den Werth poetischer Studien auch in Beziehung auf wissenschaftliche Geistesbildung zu entwickeln, zeigt das todte Wort auf dem Papiere, das keinem Sinne schmeichelt, dem, der es versteht, deutlicher an, als der Gesang der Musen selbst es kund thun würde. Diese Verwandtschaft der Poesie mit den Wissenschaf-

ten genauer zu bezeichnen, war vielleicht auch die Absicht derer, die das wunderliche Kunstwort Schöne Wissenschaften in die deutsche Sprache einführten, als ob die Poesie in ihrer Art auch eine Wissenschaft wäre, oder als ob irgend eine Wissenschaft, als Wissenschaft, schön seyn könnte. Aber die Nichtigkeit eines Gegensatzes zwischen schönen Künsten und schönen Wissenschaften hebt den wesentlichen Unterschied nicht auf, der, in Beziehung auf wissenschaftliche Bildung, zwischen der Poesie und den übrigen schönen Künsten Statt findet. Mit der schönen Litteratur einer Nation muß die wissenschaftliche, wie bei den Griechen und Römern, sich befreunden, wenn nicht trockene Gelehrsamkeit und eine Philosophie, die den Dichter zum Gaukler herabwürdigen möchte, am Ende das Gefühl, den lebendigen Keim des Wissens, in der menschlichen Seele ersticken und der Verbreitung wahrer Humanität entgegenwirken sollen. Die litterari-

sche Aesthetik trägt das Ihrige dazu bei, daß die wissenschaftliche Litteratur — denn auch die Aesthetik ist ja eine Wissenschaft — in der schönen eine ältere Schwester erkenne, deren sie sich nicht zu schämen hat.

Aber nur von der Poesie war hier die Rede. Warum nicht auch von der Beredsamkeit? Ist sie denn nicht auch eine schöne Redekunst? Kann sie nicht durch mündlichen Vortrag noch immer dieselben Wirkungen hervorbringen, deren sie von ihrer Entstehung an sich rühmen durfte? Da erst ist die Beredsamkeit ganz in ihrer Bestimmung, wo sie wirklich spricht. Läßt sich nun alles, was dazu gehört, daß der Redner spreche, wie er soll, von einem litterarischen Standpunkte aus erkennen und richtig beurtheilen?

Von der Facultätseinrichtung der deutschen Universitäten scheint das Herkommen zu stammen, nach welchem unsre

Aesthetiker und Kritiker noch immer Poesie und Beredsamkeit als zwei schöne Redekünste zusammen stellen. Denn der Professor der Beredsamkeit, der lateinischen nämlich, ist gewöhnlich auch Professer der alten Litteratur, und nebenher angewiesen, bei vorkommenden Gelegenheiten auch Verse, nämlich lateinische, oder griechische, zu machen. Die Geschichte der Litteratur zeigt nun freilich, daß ein großer Dichter und ein großer Redner noch nie in einer Person vereinigt waren; ja, daß große Redner, wenn sie zur Abwechselung mit den Dichtern in die Schranken traten, durch ihre Verse nur kund thaten, wie beschränkt und dürftig ihre Ansicht der poetischen Schönheit war. Und so bringt es auch die Natur der Sache mit sich. Der Redner, der ganz im Gefühle seines Berufes lebt, muß die Kunst, dichterisch darzustellen, ganz aus dem Gesichte verlieren, auch wenn ihm die Natur ein Talent zur Poesie nicht versagt hat. Denn

der Redner, wie er seyn soll, ist kein Künstler, wie der Dichter; er will nicht ein Kunstwerk hervorbringen, das ohne alle bestimmte Beziehung auf einen praktischen Erfolg das Gemüth ästhetisch ergreife und fessele; er will, durchaus praktisch, auf den Willen Anderer wirken, und Gesinnungen und Entschließungen hervorlocken. Diesen praktischen Zweck zu erreichen, muß er allerdings, wie der Dichter, auch das Gefühl, nicht den Verstand allein, in Anspruch nehmen; er muß zuweilen ganz auf dieselbe Art, wie der Dichter, die Worte wählen und ordnen. Aber auch dadurch wird seine Kunst noch lange nicht zur eigentlich schönen Kunst; denn in der Beredsamkeit, wie sie seyn soll, dient der ästhetische Theil der lebendigen Darstellung einem fremden, die eigentlich schöne Kunst unmittelbar nichts angehenden Zwecke. Das Schöne ist Nebensache in der musterhaften Rede; die Hauptsache ist, daß der praktische Zweck

erreicht werde durch kräftige Einwirkung auf Verstand und Gefühl, nicht geschmacklos, aber durchaus ohne alle bestimmte Tendenz, ästhetisch zu gefallen. Der ästhetische Glanz der Beredsamkeit wird nur zu leicht falscher Schimmer; denn was dem Dichter Zweck ist, soll dem Redner nur Mittel zur Erreichung ganz anderer Zwecke seyn; und dieß kann es nur unter Beschränkungen, die kein freies Gefühl des Schönen dulden. Die moralischen, religiösen, politischen Richtungen, die der Redner dem Willen zu geben sucht, können so energisch werden, daß sie das Gemüth aus aller ästhetischen Stimmung setzen.

Die Rhetorik in der alten Bedeutung des Worts ist in ihrem ganzen Umfange weder ein Seitenstück zur Poetik, noch überhaupt ein Theil der Aesthetik. Sie ist als allgemeine Theorie der eigentlichen Beredsamkeit oder oratorischen Kunst eine der praktischen Wissenschaften, die

in unmittelbarer Beziehung auf ihren praktischen Zweck eine gewisse Summe von Kenntnissen verschiedener Art in sich vereinigen. So wurde der Begriff der Rhetorik von den alten Griechen und Römern aufgefaßt. Die Rhetorik in diesem Sinne lehrt, was man von Natur können, und was man lernen muß, um ein tüchtiger Redner zu werden, also, welche Anlagen zur Ausübung der oratorischen Kunst erfordert werden; welche Kenntnisse dem Redner unentbehrlich sind; wie er logisch durch klare Entwickelung und geschickte Disposition der Theile seiner Rede auf den Verstand seiner Zuhörer zu wirken hat; wie er den Beweis für seine Behauptungen führen soll; wie er Gefühle in der Seele Anderer aufregen muß, um der Einsicht, die den Willen regieren soll, aber ihn durch sich selbst nur schwach regiert, einen Nachdruck zu geben; und wie endlich durch richtige Declamation, und durch mimische Kunst, die aber ja nicht

theatralisch werden darf, der praktische Eindruck, den die Rede machen soll, vollendet wird. Daß die oratorische Kunst, in diesem Sinne ausgeübt, den Willen auch irre führen kann, hebt ihre Würde nicht auf. Aber der Redner, der als Künstler interessiren will, hebt sich selbst auf, und verwandelt sich in einen Gaukler. Ein nicht unbedeutender Theil der Lehren, welche die Rhetorik umfaßt, ist verwandt mit dem Inhalte der Poetik; aber ein anderer eben so großer Theil jener Wissenschaft resultirt unmittelbar aus der Logik. Die Grundsätze der Declamation und Mimik in ihrer Anwendung auf die oratorische Kunst gehen zwar die Aesthetik in anderer Beziehung an, haben aber mit den Aufgaben der Poetik nichts gemein.

Rhetorik in der neueren Bedeutung des Worts ist die Theorie der schönen Prose, die oratorische Prose mit einge=

schlossen. Die Kunst der schönen Prose überhaupt wird daher auch Beredsamkeit genannt. Hier treffen wir auf einen neuen Gegensatz, der die litterarische Aesthetik unmittelbar angeht. Denn was man Prose nennt, ist nicht nur Gegentheil des Verses; es ist auch Gegentheil der Poesie, der einzigen schönen Redekunst; und doch muß die Kritik auch eine gewisse prosaische Schönheit anerkennen. Was diese prosaische Schönheit ist; von welcher Seite sie der poetischen ähnlich sieht; und warum sie dieser Aehnlichkeit wegen nicht mit Unrecht den Nahmen Schönheit führt, obgleich immer nur als unvollkommene und beschränkte, der poetischen tief untergeordnete Schönheit; darüber Auskunft zu geben, darf die litterarische Aesthetik nicht ablehnen. Auch prosaische Schriften, die einen ästhetischen Werth haben, gehören in das Fach der schönen Litteratur. Aber man verwechsele nun wieder nicht die Theorie der schönen Prose, die sich an die Poetik

anschließt, mit der so genannten Stylistik. Was Styl im ästhetischen Sinne ist, hat die allgemeine Analyse des Kunstschönen gezeigt. Ein prosaischer Styl kann gut, das heißt, natürlich, vernünftig, und überhaupt zweckmäßig seyn, ohne durch einen ästhetischen Reiz zu interessiren. Grammatische Richtigkeit und Reinheit, verbunden mit Klarheit, Bestimmtheit und Schicklichkeit des Ausdrucks, und mit einem natürlichen Periodenbau, ist Alles, was man von einem guten prosaischen Style im Allgemeinen fordern darf. Aber eine schöne Prose ist geistreich und elegant, und interessirt noch durch andre ästhetische Reize, die ein prosaisches Geisteswerk mit einem Gedichte gemein haben kann, ohne darum zu einem Aftergedichte zu werden. Einen guten Styl in Prose zu schreiben kann Jedermann lernen; zum Schriftsteller in schöner Prose muß man geboren seyn, wie zum Dichter.

Diese Erläuterungen waren nothwendig, um die beiden Abtheilungen dieser litterarischen Aesthetik zu rechtfertigen. Auf die Poetik sollen einige Grundsätze zur Theorie der schönen Prose folgen.

Erste Abtheilung.

P o e t i k.

Erste Abtheilung.

P o e t i k.

I.

Allgemeine Charakteristik der Poesie.

Jede schöne Kunst ist in ihrer Art Poesie, das heißt, schaffende Kunst; jede geht vom Dichten, das heißt, demjenigen Denken aus, in welchem Verstand und Phantasie schöpferisch zusammen wirken. Aber mit Recht führt den Nahmen Poesie oder Dichtkunst vorzugsweise die Kunst der Rede, wenn sie durch Worte, ihr geflügeltes Werkzeug, wie Schiller es nennt, den Gedanken und Gefühlen des freien, durch keine physische Nothwendigkeit gefesselten Geistes,

unabhängig von jeder andern Mitwirkung der äußern Empfindungsorgane, die schöne Form giebt, die der Geist unmittelbar in und für sich selbst erschafft. Das tönende Wort ist nur die reinste äußere Bedingung der Möglichkeit des Denkens. An dieses äußere Wort schließt sich unmittelbar das innere an, jenes Merkmal, das in uns den Gedanken bezeichnet, festhält, und, wenn er entflohen ist, zurück ruft. Rhythmus und Wohllaut theilt die Poesie mit der Musik; aber die Bedeutung der Worte ist es, was die Poesie zur schönen Kunst macht. Das wirkliche Gedicht ist nie in der Außenwelt vorhanden. Es tönt nicht, und erscheint nicht. Es wohnt und ruht im Gebiete des innern Sinnes. Und so weit menschliche Gedanken reichen, erstreckt sich die Poesie. Die sprachlose Poesie, die das rechte Wort noch sucht, ist die ursprüngliche. Sie wird zur redenden Kunst durch die wundergleiche Einrichtung der menschlichen Natur, die

es mit sich bringt, daß artikulirte Laute die Träger unsrer Gedanken werden. Da nun alle Schönheit durch den innern Sinn empfunden wird, wie auch immer bei dieser Empfindung die Eindrücke mitwirken mögen, die ein äußerer Sinn empfängt, so trägt auch jedes wahrhaft schöne Kunstwerk etwas in sich, das man poetisch nennen kann. Aber wir nennen die Schönheit gewöhnlich nur da poetisch, wo sie etwas von dem höhern Charakter zeigt, durch den die Poesie, als schöne Gedankenkunst, alle übrigen Künste übertreffen kann. In diesem Sinne kann auch ein Gemählde, eine Statüe, eine musikalische Composition, verglichen mit andern Kunstwerken dieser Art, poetisch heißen; denn viele Kunstwerke, deren Schönheit auf die äußern Sinne wirkt, sind arm am Ausdrucke solcher Gedanken und Gefühle, die uns aus den Werken der Dichtkunst ansprechen, wo diese Kunst ganz in ihrer Bestimmung über die gemeine Wirklichkeit sich erhebt. Aber aus eben die-

sen Gründen sind auch die ersten Regungen und Wirkungen eines poetischen Geistes noch nicht eigentlich Kunst zu nennen. Das ursprüngliche Dichten ist ein schönes Sinnen und Phantasiren, vielleicht ohne alle Absicht, ein Kunstwerk hervorzubringen. Poetische Ahndungen, Ansichten, und Träume müssen der eigentlichen Poesie vorangehen. Eine gewisse poetische Stimmung kann man auch in Verhältnisse des geselligen Lebens, ohne Beziehung auf Kunst, übertragen. Wo diese Poesie des Lebens gänzlich fehlt, wird auch das Gedicht hinter seiner wahren Bestimmung zurückbleiben.

Gegen die falschen Vorstellungen, die man sich gewöhnlich von poetischer Schönheit macht, hat die Kritik unablässig zu streiten. Gefallen soll nun einmal das Gedicht. Jedermann sucht also in der Poesie, was ihm nach seiner Sinnesart besonders gefällt. Wie kann man aber poetische Schönheit empfinden, wenn man für

das Schöne überhaupt keinen gebildeten Sinn hat? Da verlangt denn der Schwärmer, daß auch die Poesie immer schwärmerisch sey, daß heißt, aus enthusiastischer Selbsttäuschung entsprungen, und hinreißend zu einer ähnlichen Täuschung. Eine Poesie, wie die Wielandische, die der Schwärmerei gerade entgegenwirkt, ist dem Schwärmer unleidlich. Dem Ariost kann er nur einen erzwungenen Geschmack abgewinnen. In die alte griechische und römische Poesie, der er huldigen muß, weil die Sitte es mit sich bringt, weiß er sich nicht zu finden. Ein Andrer, den das Wesen der Poesie wenig kümmert, findet desto mehr Wohlgefallen an den Reizen des Styls. Der Styl, meint er, mache die Schönheit eines Gedichts aus. Er achtet nur nebenher darauf, daß der wahre Styl in der Kunst vom Geist und Gefühl, und von den eignen Ansichten des Künstlers ausgeht. Der mahlerischen Vergleichungen und Bilder, des gewählten Ausdrucks, der

feinen und sinnreichen Wendungen, und der netten, harmonischen Verse freut er sich. Was kann man, denkt er, von einem Gedichte mehr fordern, als, daß es sich auf diese Art durch den anziehenden und blühenden Styl von der prosaischen Darstellung der Gegenstände unterscheide? Ein poetisches Meisterwerk ist für ihn ein Gedicht von Delille. Nein, sagt der Sentimentalist, ein vollkommenes Gedicht muß mich rühren; es muß eine moralische Tendenz haben, die aber durch den lebendigen Ausdruck der Empfindsamkeit, nicht durch kalte Lehren, sich äußert; es muß moralische Betrachtungen in der Sprache des Gefühls ausdrücken, oder Scenen darstellen, die uns zur Großmuth, zur Gerechtigkeitsliebe, zur Freundschaft, zur Theilnahme an den Leiden der Menschheit, und zu ähnlichen Empfindungen stimmen. Welche Thorheit! ruft ein gelehrter, oder ein philosophirender Censor. Ein Gedicht, sagt er, soll mich amüsiren, weil die

Vernunft nichts dagegen hat, daß man sich zur Abwechselung auch geistreich amüsiren lasse; aber ich will aus dem Gedichte, das mehr, als ein Spielwerk seyn soll, auch etwas lernen; Menschenkenntniß, historische Kenntnisse, nützliche Wahrheit überhaupt, soll das vollkommene Gedicht enthalten. So viel verlangt ein elegantes Weltmännchen von dem Dichter nicht. Ein Compliment, oder eine Galanterie, auf eine feine und treffende Art in Versen ausgesprochen, ist für das Weltmännchen schon ein Gedicht, wie es seyn soll. Kommen nun gar falsche Theorien hinzu, die den Geschmack methodisch verderben, so wird in der Schätzung der Dichterwerke zuweilen völlig das Unterste zu oberst gekehrt.

Die Idee der poetischen Vollkommenheit ist, wie alle Vollkommenheitsideen, durch die nicht das Unendliche selbst gedacht wird, relativ. Keine Dichtungs-

art kann die andere ersetzen; und unter den Dichtungsarten sind einige, die sich selbst zerstören, wenn sie Ansprüche auf die höhere Vollkommenheit machen, die zum Beispiel der Ode, der Epopöe, und dem heroischen Trauerspiele, eigen ist. In gewissen Liedern, poetischen Erzählungen, und dramatischen Gedichten, noch mehr in der Epistel, dem Epigramm, der äsopischen Fabel, zeigt sich nur ein schwacher Schimmer von dem, was Poesie in der höchsten Bedeutung des Worts ist; und doch sollen auch Gedichte und Gedichtchen dieser Art nicht fehlen; denn jedes Feld des Schönen soll angebauet werden. Mannigfach verliert sich die Poesie in geistreiche Prose. Und doch sind gewisse Geisteswerke darum nicht verwerflich, weil sie nur zum Theil poetisch sind, zum Beispiel der Roman, oder die Lucianischen Dialogen. Die Theorie der Dichtungsarten muß also die Idee der poetischen Vollkommenheit zersetzen, damit dem Verstande klar werde, was die Poesie über-

haupt ihrer wahren Bestimmung gemäß leisten will und kann. Aber gewöhnlich versäumt die Theorie der Dichtungsarten den nöthigen Rückblick auf die allgemeinen Gesetze des Schönen. Erinnert man sich an diese, so versteht sich vieles von selbst, was bei der Beurtheilung jeder Art von Gedichten nur besonders in Betracht kommt. Von selbst versteht sich dann, daß ein Gedicht ein Werk der Phantasie, schon im Keime poetisch erfunden, also nicht seiner ursprünglichen Anlage nach ein Werk des räsonnirenden Verstandes, oder des Erzählungs- und Beschreibungstalents, seyn soll. Daher wird durch alle Reize der Sprache und des Styls, durch die anziehendsten Beschreibungen und Bilder, ein Geisteswerk, das seiner ursprünglichen Anlage nach, wie z. B. Pope's Versuch über den Menschen, nicht poetisch erfunden ist, nicht zum Gedichte, ob man ihm gleich diesen Nahmen zu gönnen pflegt, wenn auch nur aus dem Style gewissermaßen ein poetischer Geist

spricht. Poetisch aber kann nichts seyn, was nicht ästhetisch ist. Sobald also in einem Gedichte der wissenschaftliche, oder moralische, oder religiöse Gehalt die Freiheit des Geistes niederschlägt, in der wir mit ungetheiltem Interesse freudig empfinden, was der Form unsers geistigen Daseyns gemäß ist, verschwindet die Poesie. Ferner. Keine Schönheit, also auch keine poetische, ist ohne innere Harmonie. Aber in einer romantischen Dichtung kann, wie in einer schönen Landschaft, gar wohl die Mannigfaltigkeit über die Einheit herrschen, ohne diese ganz zu vernichten. Mangelhaft ist die poetische Erfindung, wenn sie nicht Gedanken und Gefühle ausspricht, die auch ohne den Schmuck der Form durch sich selbst interessiren, und das Gemüth in eine ästhetische Stimmung setzen. Kann das Gedicht nicht durch Grazie besonders interessiren, so soll es wenigstens nichts sagen, was die Grazien beleidigt. Kann es seiner Natur nach nicht wohl ein

klares, oder auch nur ein dunkles, aber schönes Streben nach dem Unendlichen in uns wecken, so soll es wenigstens auch diesem Streben des Geistes nicht entgegen wirken, also uns nicht durch Darstellungen nach dem Leben an die Beschränkungen einer peinlichen Wirklichkeit ketten, der wir entfliehen möchten, zum Beispiel im Drama nicht an die Leiden eines Jean Calas, wie in Weissens Trauerspiele, oder gar an das erbärmliche Schicksal eines jungen Kaufmannsdieners, der sich hat verführen lassen, seinen Brot- und Lehrherren zu bestehlen, und dafür seine Laufbahn am Galgen beschließt, wie der Held in Lillo's höchst rührendem und, was die Wahrheit und Lebendigkeit der Darstellung betrifft, sehr schätzbarem Kaufmann von London. Alle diese Wahrheiten, die sich die Poetik so oft hat entschlüpfen, oder entwenden lassen, liegen schon in den ersten Grundsätzen der allgemeinen Aesthetik.

Eben so verhält es sich mit der ästhetischen Wahrheit, Neuheit, Leichtigkeit, und dem classischen Gepräge eines Gedichts. Was für eine Art von Wahrheit diejenige ist, die zur Vollkommenheit eines jeden schönen Kunstwerks gehört, hat die allgemeine Theorie der schönen Künste gezeigt. Die poetische Wahrheit stimmt mit der mahlerischen, der plastischen, der mimischen, der musikalischen, und auch der architektonischen, im Allgemeinen überein. Eine gewisse Täuschung ist auch für die Poesie nur Mittel, nicht Zweck. Täuschen soll uns der Dichter durch die Lebendigkeit des ästhetischen Ausdrucks, und durch die Macht der Phantasie; aber diese Täuschung, die uns nicht weiter zu fragen erlaubt, wie viel der Dichter von der Natur, oder der Geschichte, gelernt, oder wie viel er willkürlich erfunden habe, hebt sich selbst auf, wenn ihr nicht Wahrheit zum Grunde liegt, jene ästhetische Wahrheit nämlich, die in der

Uebereinstimmung mit den Normalformen der Natürlichkeit besteht, die höhere, dem Menschen eigne und zum Idealen aufstrebende Natürlichkeit mit eingeschlossen. Es giebt eine Art von Poesie, die nicht gelingen kann ohne Hülfe der enthusiastischen Selbsttäuschung, die man Schwärmerei nennt. Dahin gehört besonders der schönste Theil der Poesie der Liebe. Ohne diese schöne Schwärmerei hätten wir keinen Petrarch, und keinen der übrigen Dichter, die nicht so wohl objectiv die Liebe darstellen, wie z. B. Wieland, als ihr eignes Herz mit allen seinen Träumen sich ausreden lassen. Aber auch diese Dichter sind keine Phantasten. Ihre Schwärmerei wäre nicht schön, wenn nicht die Stimme ihrer Herzen ein Echo in jeder menschlichen Brust fände, die jener Gefühle fähig ist, durch die sich menschliche Liebe von der sinnlichen Lust des Thiers charakteristisch unterscheidet. Und eben so muß eine gewisse patriotische, oder religiöse

Schwärmerei dem Dichter erlaubt seyn, wenn sie nicht verwildert, nicht der gesunden Vernunft geradezu widerstreitet, nicht das natürliche und sittliche Gefühl zurückstößt. Aber zum *Wesen* der Poesie überhaupt gehört keine Art von Schwärmerei. Auch ohne sich selbst zu täuschen, kann der Dichter schön und innig seine Gefühle aussprechen. Mit unverfälschtem Interesse für Wahrheit und Natur kann er das Leben darstellen, wie es ist, und wie es nach idealen Ansichten seyn sollte. Daß der Dichter in seinen Beschreibungen *äußerer* Dinge und Erscheinungen sich nicht mit der Natur ganz entzweie, fordern wir von ihm auch da, wo er von übernatürlichen Dingen spricht. Aber die Außenwelt soll den Dichter auch nicht vorzugsweise beschäftigen. Denn die ursprüngliche Heimath der Poesie ist das *Geistige* und *Innere* der menschlichen Natur. Was dem menschlichen Herzen wahres, nicht erkünsteltes Bedürfniß ist, kann weder die Wissenschaft,

noch

noch irgend eine andere Kunst, außer der Poesie, so treffend aussprechen; denn die Poesie dringt, wie die Wissenschaft, durch Begriffe tiefer, als jede andere Kunst, in das Innere des Herzens ein, und löset doch nicht logisch, wie die Wissenschaft, das Wirkliche in der kalten Betrachtung des Allgemeinen auf. Das moralische Leben des Geistes, sein Wollen und Wünschen, sein Streben und Hoffen, sein glückliches, oder unglückliches Kämpfen mit den Leidenschaften, hat noch keine Philosophie lehrreicher aufgeklärt, als die besten Dichter es lebendig dargestellt haben. Aber auch unser Erkennen und Glauben ist eben sowohl Gegenstand der Poesie, als der Philosophie. Der Dichter erklärt nichts, und will nichts erklären; aber alles Erklären geht ja zuletzt von einem Gefühle aus, das die unerschöpfliche Idee der Wahrheit unablässig begleitet. Nach diesem Gefühle richten sich alle wahrhaft menschlichen, nicht träumerischen, aber auch durch keine will-

kürliche Abstraction bestimmten Ansichten der Welt und unsrer Bestimmung. In der treuen Darstellung dieser Ansichten schöpfen der Dichter und der Philosoph aus einer und derselben Quelle, dem Gefühle des höheren Lebens. Da steht die Poesie auf ihrer höchsten Stufe, wo sie, der Philosophie voreilend, immer einen Blick auf das Ganze des menschlichen Daseyns wirft, und das wahrhaft natürliche und ideale Verhältniß der armen Sterblichen zur Welt in lebendigen Zügen darstellt. Und auf dieser Stufe erscheint sie nicht etwa vorzüglich bei gewissen räsonnirenden Dichtern, deren Poesie nur eine verkleidete Art von Philosophie ist. Homer und Shakespear sagen uns besser, was menschliches Daseyn im Ganzen ist, als Pope mit allen seinen feinen und geistreichen Reflexionen. Wenn man überhaupt Philosoph seyn könnte, ohne die Aufgabe der Philosophie wissenschaftlich zu lösen, so würden die Dichter, die uns jenes Hinaufstreben nach

dem Unendlichen, jenen allgemeinen Ueberblick der menschlichen Vollkommenheit und Unvollkommenheit, kund thun, wie ein Aeschylus und Sophokles, ein Göthe und Schiller, in der Reihe der Philosophen hoch über die Verfasser unsrer gewöhnlichen Lehrbücher der Metaphysik und Moral zu stellen seyn. Aber auch räsonniren darf die Poesie, nur nicht kalt, und vollends nicht systematisch. Aus einem tiefen Gefühle dessen, was der Mensch ist und seyn soll, was er wissen und muthmaßen kann, gehen die philosophischen Reflexionen hervor, die mehreren großen Dichtern charakteristisch eigen sind. Was wären ohne sie Pindar und Horaz, Klopstock und Schiller, in der Reihe der lyrischen Dichter? Aus diesen Verhältnissen der Poesie zur Philosophie und zur Wissenschaft überhaupt läßt sich ohne Mühe weiter erkennen, in welchem Sinne und auf welche Art man von dem Dichter, der allen Forderungen seiner Kunst Genüge thut, muß

rühmen können, daß man nicht wenig aus ihm lerne. Aber man verlange von der Poesie so wenig, als von einer andern schönen Kunst, daß sie immer auf ihrer höchsten Stufe erscheine. Und was die poetische Belehrung betrifft, so sind die Gedichte, die lehrreich seyn sollen, oft gerade diejenigen, aus welchen man am wenigsten lernt.

Neuheit verlange die Kritik von jedem Gedichte. Denn wer uns nur das Alltägliche sagt, oder wer gar nur wiederhohlt, was er von andern Dichtern vernahm; hat der erfunden? Hat er gedichtet? Er mache, wenn er dem innern Drange nicht widerstehen kann, angenehme und nützliche Verse für's Haus, oder für gute Freunde; oder er verfertige bestellte Gelegenheitsgedichte. Nur gesuchte Neuheit ist schlimmer, als Alltäglichkeit. Denn wie die Werke der Natur, mit der die Kunst wetteifert, von selbst entstehen, so soll auch jedes Gedicht als ein freies Er=

zeugniß der Phantasie, nicht als ein Werk der raffinirenden Kunstbeflissenheit, auf uns wirken. Ohne die Leichtigkeit, die alle Mühe der Erfindung und der Ausbildung verbirgt, trägt ein Gedicht so wenig, wie ein anderes Kunstwerk, das classische Gepräge, über welches oben in der allgemeinen Theorie des Kunstschönen mehr gesagt ist.

Was die Beurtheilung der innern Schönheit eines Gedichts am meisten erschwert, ist die Verwandtschaft der Poesie mit der schönen Prose. Denn wer kann in jedem gegebenen Falle genau entscheiden, ob ein Gedanke, oder ein Gefühl, poetisch, oder nur prosaisch, heißen soll? Hat doch die Natur selbst nicht die poetischen Ansichten des Lebens von den gewöhnlichen so scharf geschieden, daß nicht in unsern Vorstellungen das Wahre, das Gute, das Interessante, das Natürliche, das Geistreiche, mannigfaltig in das eigentlich

Schöne überginge! Im Einzelnen ist also oft nicht möglich, zu erkennen, ob ein Gedanke, oder ein Gefühl, an sich schon für poetisch gelten kann. Der Eindruck allein, den ein Geisteswerk, das ein Gedicht seyn soll, im Ganzen auf uns macht, muß entscheiden; und nach diesem Eindrucke muß sich die Beurtheilung des Einzelnen richten; aber freilich immer unter der Voraussetzung, daß der Kritiker für Poesie empfänglich, und daß sein Geschmack nicht einseitig gebildet, oder gar verbildet ist. Fehlt dem Gedichte innere Schönheit oder ein wahrhaft poetischer Gehalt der Gedanken und Gefühle, so kann es durch alle Kunst der Sprache und des Styls jenen wesentlichsten der Mängel nicht verbergen. Verbildet ist der Geschmack, der die Reize der Sprache und des Styls an einem Gedichte höher, als alles Uebrige, schätzt; und die Kritik, die diesen Geschmack begünstigt, richtet die Poesie selbst zu Grunde. Ein solcher Ge-

schmack und eine solche Kritik herrschten in der englischen Litteratur während des gepriesenen Zeitalters der Königin Anna, und in Deutschland während der Gellertschen Periode. Aber nirgends hat die Stylkritik, dem Geschmacke der Nation gemäß, über die höhere Kritik so triumphirt, wie in Frankreich, besonders seit der Gesetzgebung Boileau's, der selbst ein Meister in der Kunst war, einer geistreichen, mitunter auch gemeinen Prose in eleganten Versen durch die Kraft des Styls (was man im Französischen Verve nennt) einen Anstrich von Poesie zu geben.

Nach den Reizen und der Kraft des Styls eines Gedichts soll die Kritik nicht zuletzt, aber auch nicht zuerst, fragen. Ein poetischer Styl kann dem Style der lebhaften und gebildeten Prose in vielen Zügen so ähnlich seyn, daß deßwegen auch die meisten der sogenannten poetischen Figuren mit einiger Abänderung eben so pas-

send als rhetorische Figuren aufgeführt werden. Man kann diese Figuren oder Darstellungs- und Ausdrucks-Arten, durch die sich der lebhaftere Styl, also auch der poetische, vom Style des trockenen und kalten Verstandes unterscheidet, in drei Classen abtheilen. In die erste gehören die grammatischen Figuren, die nur die Sprache angehen; in die zweite die so genannten Wendungen, die Beschreibungen, und die Einkleidungen; in die dritte die Tropen, die auf einer wirklichen Vertauschung der Begriffe beruhen.

Grammatische Figuren sind die Allitteration, die Inversion, und zum Theil auch der Vers, mit oder ohne den hinzukommenden Reim. Auf den Vers und Reim müssen wir, aus andern Gründen, zum Beschlusse der allgemeinen Charakteristik der Poesie zurückkommen. Die Allitteration oder interessante Wiederkehr

der Consonanten, z. B. in den Worten: "Das Wasser wallt im Winde", hat, so viel man weiß, nur in der alten angelsächsischen Poesie, und vielleicht auch in der ältesten scandinavischen und deutschen, die Stelle des Reims vertreten. Außerdem ist diese Figur meistens auf kleine Ausschmückungen poetischer Gemählde beschränkt. Die Inversion oder Verstärkung des Ausdrucks durch Versetzung der Wörter ist in Sprachen wie die griechische und lateinische, die auch in der Prose an keine bestimmte Wortordnung gebunden sind, kaum eine Figur zu nennen. Aber durch Sprachen, die, wie die französische, auch in Versen sich nur wenig von einer bestimmten Wortordnung entfernen dürfen, wird die Poesie nach grammatischen Gesetzen widernatürlich gefesselt, und nicht selten gelähmt. Die meisten der cultivirten neueren europäischen Sprachen haben denselben Fehler, nur nicht in demselben Grade.

Zu den grammatischen Figuren der Poesie kann auch ein gewisser poetischer Dialekt gezählt werden, der sich aus den Dialekten des gemeinen Lebens bildet. Aber eines solchen Dialekts hat sich außer der Dichtersprache der Griechen die Poesie vielleicht noch nirgends zu erfreuen gehabt. Auch in Griechenland war die ältere Dichtersprache, die ionische, und nachher die dorische, nur durch poetische Behandlung dieser beiden Dialekte des gemeinen Lebens gebildet; aber als der attische Dialekt auch außerhalb der Grenzen von Attika, und zuletzt überall, wo man Griechisch sprach und schrieb, die allgemeine Sprache der Prose in der Litteratur, und des Umgangs unter den höheren Ständen wurde, hüthete man sich wohl, selbst in Athen, auch die Sprache der Poesie auf den attischen Dialekt zu beschränken. Nur da, wo sich diese Sprache mehr der prosaischen nähern sollte, wurde sie attisch; der ionische und der dorische Dialekt behielten ihr wohlerworbenes An-

sehen; und wenn der Athenienser aus dem Munde seiner Schauspieler die volltönenden dorischen Sylben vernahm, fühlte er sich schon durch die Sprache in eine höhere poetische Welt versetzt. Denselben Vortheil hätte die deutsche Poesie der neueren Zeit von dem alten schwäbischen Dialekte ziehen können, der im dreizehnten Jahrhundert ungefähr dasselbe für die deutschen Dichter gewesen war, was für die Griechen der ionische Dialekt im homerischen Zeitalter. Jetzt, nachdem sich die deutsche Poesie schon seit drei Jahrhunderten an das neuere Hochdeutsch gewöhnt hat, kommen die Versuche, sie zu einer älteren Dichtersprache zurückzuführen, zu spät. Daß man in mehreren Sprachen gewisse Wörter und Wortformen, die in der Prose nicht üblich sind, für die Poesie zurückgelegt hat, ist ganz nützlich; aber wo dergleichen grammatische Licenzen den Versen aufhelfen sollen, denen es an poetischen Gedanken fehlt, verrathen sie nur noch mehr die innere Armuth des Gedichts.

Die mancherlei Wendungen, Beschreibungen, und Einkleidungen aufzuzählen, durch die sich eine poetische Darstellung von einer prosaischen unterscheiden kann, lohnt sich in der Poetik um so weniger der Mühe, da eine wahrhaft poetische Phantasie alle diese Figuren von selbst findet, wo sie ihrer um eines bestimmten Gedankens und Gefühls willen bedarf; und die Kritik kann nur nach dem Verhältnisse der Figur zu dem besondern Geiste und Inhalte eines Gedichts bestimmter entscheiden, ob und wie weit die Figur ihren Zweck erreicht. Was hierüber im Allgemeinen zu sagen ist, hat man längst schon ausführlich genug, zum Theil in der Grammatik, wohin es auch gezogen werden kann, zum Theil in der Rhetorik verhandelt. Aber wenn die Stylkritik noch immer nicht zugeben will, daß durch alle möglichen feinen Wendungen, mahlerischen Beschreibungen, und geistreichen Einkleidungen, das eigentlich Poetische in einem Gedichte nur

verstärkt, oder erhöhet, also nicht hervor= gebracht werden kann, sagt sie deutlich aus, daß sie nicht weiß, was eigentlich Poe= sie ist. Wo diese Figuren durch das Be= dürfniß eines poetischen Ausdrucks von selbst hervorgerufen werden, richten sie sich ganz und gar nach dem Geiste eines Gedichts. Mit der altväterlichen Simplicität des home= rischen Epos harmoniren die bleibenden Epithete. Ein poetischer Beinahme, von einer bemerkenswerthen, oder in das Auge fallenden Eigenheit der Gegenstände herge= nommen, fixirte diese Gegenstände für die Phantasie durch eine Bezeichnung, wie sie dem Eindrucke gemäß ist, den das Kind von den Dingen empfängt, wenn es ge= wisse sinnliche Merkmale seiner lebhafteren Erinnnerung an diese Dinge unterlegt. Ist die Kindlichkeit der natürlichen Wahrneh= mung verschwunden, so scheint es sehr über= flüssig, nach homerischer Art die Schiffe mehr, als Ein Mal, die schwarzgeschnä= belten, Minerven die blauäugige, die

Achäer die wohlgestiefelten, zu nennen. Dafür neigt sich die Cultur, die sich im Reflectiren schon ein wenig erschöpft hat, zur treffenden Antithese, einer Figur, die der naiven Poesie der Vorwelt wenig bekannt ist. Dadurch entsteht dann oft ein falscher Schimmer des Styls. Aber sollen wir darum die Antithese verdammen, weil sie oft nichts weiter ist, als ein raffinirtes Spiel des Witzes? Ohne diese Figur entbehrte der Styl Schiller's keinen unbedeutenden Theil seiner Schönheit. Auch mit den mahlerischen Beschreibungen ist in der neueren Poesie, die so oft nach Reizen des Styls um des Styls willen haschte, großer Mißbrauch getrieben; und doch sind solche Beschreibungen den Dichtern Bedürfniß gewesen, so lange es Poesie gegeben hat. Was eine Beschreibung mahlerisch im poetischen Sinne macht, und wie sehr die Poesie sich selbst verkennt, wenn sie in der Beschreibung äußerer Gegenstände mit der wirklichen Mahlerei wetteifern will,

hat Lessing in seinem Laokoon gezeigt. Zu den kräftigsten Figuren dieser ersten Classe gehört am rechte Orte noch die Apostrophe oder Anrede Abwesender, als ob sie gegenwärtig wären, oder todter Gegenstände, als ob sie lebten; denn die Phantasie des Dichters vergegenwärtigt willkürlich das Vergangene, und kennt nicht die Schranken des Lebens, die der kalte Verstand entdeckt haben will.

Die poetischen Einkleidungen, wie man sie nennt, sind ein Theil der Bildersprache, in welcher, wie in andern Reizen des Styls, die falsche Kritik oft das größte Verdienst der Poesie gesucht hat. Die dichterische Phantasie kann keinen Gedanken in der Form gebrauchen, wie der kalte Verstand ihn darbietet. Aber die wahre Sprache des poetischen Gefühls ist darum doch nicht immer eine Bildersprache. Einen Gedanken in ein Bild einzukleiden, wird dem Dichter, der nicht schimmern will,

nur da Bedürfniß, wo sein Gefühl sich von selbst am treffendsten in einer Vergleichung ausspricht. Das Vergnügen, das uns eine treffende Vergleichung macht, ist bei weitem nicht immer von poetischer Art; aber durch die Kraft der Vergleichung macht sich der Dichter gewissermaßen zum Herrn der ganzen Natur, indem er alle ihre Schätze, die ihm zum Bilde seiner Gedanken und seines Gefühls zu taugen scheinen, unbedenklich an sich reißt. Zur poetischen Wahrheit des Bildes wird gar nicht erfordert, daß es in allen seinen Theilen dem Gegenstande gleiche, den es bezeichnen soll, oder daß es einen bestimmten Gedanken ganz ausdrücke. Die Vergleichung ist treffend in poetischem Sinne, wenn sie für das Gefühl wahr ist in einer bestimmten Hinsicht. In der Iliade schreitet der zürnende Apoll einher wie die Nacht. Die kurze Vergleichung thut eine mächtige Wirkung auf das Gefühl, wenn wir uns den zürnenden Gott vorstellen. Wie weniges

niges Apoll und die Nacht übrigens mit einander gemein haben, kümmert uns nicht. Besonders reich sind die ossianischen Gedichte an solchen kurzen, mit wenigen Worten, oder auch mit einem einzigen Worte, das Ziel treffenden Vergleichungen. Aber auch die ausführlichen und mahlerischen, im Style der homerischen Poesie so herrlich glänzenden Vergleichungen haben denselben poetischen Charakter. Wenn das Bild auch nur in einem einzigen Zuge, auf den es ankommt, dem Gegenstande gleicht, so mag es ihm übrigens noch so unähnlich seyn, und der Dichter darf es dennoch ausmahlen, wie z. B. Homer die Meereswellen, die gegen das Ufer anschlagen, wie ein angreifendes Heer gegen den Feind, obgleich diese Bewegung eines Heeres nichts Aehnliches hat mit "der krumm aufsteigenden Brandung, die sich über das Ufer beugt, und den Salzschaum weithin speiet."

Aus der Vergleichung entspringt die Metapher, wenn das Bild selbst an die Stelle des Gegenstandes oder der Vorstellung tritt, die es bezeichnet. Die Metapher ist kühner, als die Zusammenstellung des Gegenstandes mit dem Bilde, weil sie, wie alle eigentliche Tropen, die Begriffe vertauscht und einen an die Stelle des andern setzt. Diese Kühnheit hat aber auch, so anziehend sie für die Phantasie ist, doch für sich allein keine poetische Kraft. Deßwegen hat auch die Prose ihre Metaphern; und die meisten der übrigen Tropen, über welche schon die Grammatik Auskunft giebt, z. B. die Metonymie, oder die Synekdoche, sind für die Beredsamkeit bedeutender, als für die Poesie. Poetisch wird die Metapher, wenn sie ihren Gegenstand kühn und treffend in ein Licht stellt, das dem poetischen Eindrucke gemäß ist, den der Gegenstand auf uns machen soll, dieser Gegenstand mag ein anschaulicher, oder nur ein allgemeiner Begriff seyn. Ganz

unrichtig beurtheilt man die Metaphern überhaupt, und besonders die poetischen, wenn man ihre Kraft in einer gewissen Versinnlichung der allgemeinen Begriffe sucht, und ihre Entstehung wohl gar aus der Armuth der Sprachen erklären will. Einige Metaphern sind ohne Zweifel auf diese Art entstanden, aber gewiß nicht die treffendsten und schönsten. Von Versinnlichung durch eine Metapher kann gar nicht die Rede seyn, wo der Gegenstand selbst, an dessen Stelle das Bild tritt, schon von sinnlicher oder anschaulicher Art ist. Oder soll der Glanz der Sonne und des Mondes versinnlicht werden dadurch, daß man die Sonne golden nennt, und den Mond silbern? Es giebt sogar vergeistigende Metaphern. Sie können überall entstehen, wo der Dichter physische und leblose Gegenstände so bezeichnet, als ob sie empfänden und dächten. Wenn in einem Psalme gesagt wird: "Die Himmel erzählen die Ehre des Herrn", ist die Metapher ver-

geistigend, nicht versinnlichend. Es giebt trockene Metaphern, die einen allgemeinen Begriff gewissermaßen versinnlichen, aber ohne alle ästhetische Bedeutung; z. B. in der Phrase: "der Verstand dieses Gelehrten brach eine neue Bahn." In Metaphern zu schwelgen, ist eine Lust des Witzes, der lieber das Uneigentliche, als das Eigentliche, sagt; aber nicht aller Witz ist poetisch. Die Deutschen haben, wie die Morgenländer, eine charakteristische Neigung zur Schwelgerei in Metaphern; aber der Morgenländer hängt immer an der Bildersprache, weil ihm die eigentliche Sprache des Verstandes überhaupt zu kalt ist; der Deutsche, dem die Natur mehr kalten Verstand, als Phantasie, zugetheilt hat, gleicht, wenn sein Geist in lebhaftere Bewegung geräth, dem gereizten Phlegmatiker; er vergißt sich selbst vor Lebhaftigkeit, und spricht dann, aber auch nur dann in Bildern, als wäre er am Euphrat, oder Ganges, geboren. Ist die Metapher nur

kühn, liegt den deutschen Schriftstellern, die man Metaphoristen nennen könnte, wenig daran, wie treffend, oder schicklich sie sei. Der besonnene und feine Geschmack der Griechen wies der Metapher Grenzen an, ohne dadurch die Sprache der Poesie zu schwächen. In der französischen Sprache, deren Cultur fast ganz prosaisch ist, erregt jede gewagte Metapher ein Aufsehen, als ob der Geschmack dadurch gefährdet werden könnte; und doch haben Metaphern, die schon durch den Gebrauch sanctionirt sind, nur noch die Kraft der gewöhnlichen Sprache. Eine verbrauchte Metapher macht den Ausdruck sogar kälter, als die gewöhnliche Bezeichnung der Vorstellungen ohne Bild, z. B. der Zahn der Zeit, der schon längst stumpf geworden ist.

Mehr, als durch alle diese Figuren, von denen die meisten unter gewissen Beschränkungen auch der Prose eigen sind, unter-

scheidet sich die poetische Sprache von der prosaischen durch den Vers. Wer die Kraft des Verses nicht empfindet, ist unempfänglich für den vollendeten Ausdruck eines poetischen Gefühls. Wäre der Vers nur eine freiwillige Zugabe zur poetischen Schönheit; wie ließe sich denn erklären, daß schon die ersten Regungen des Dichtertalents fast ohne Ausnahme verbunden sind mit einem Verlangen, Verse zu machen, und daß die größten Dichter aller Zeitalter und Nationen dem Verse gehuldigt, ja zum Theil einen vorzüglichen Fleiß auf die Cultur des Verses gewandt haben? Mag der Abstand von geistloser Versmacherei bis zur wahren Poesie noch so groß seyn; auch der geistloseste Mißbrauch der metrischen Formen ist gewöhnlich ein Beweis mißlungener Bestrebungen, da anzukommen, wohin nur die Kraft der Gedanken des wahren Dichters reicht. Der arme Versmacher hat also doch wenigstens eine verworrene und matte Ahndung von poe=

tischer Schönheit. Er wollte ein Dichter seyn. Warum aber hängen denn Vers und Poesie seit Jahrtausenden so eng befreundet zusammen? Erstens, weil die Poesie Redekunst und, wie wir schon oben sahen, in ihrer ursprünglichen Bestimmung Schwester des Gesanges ist, also, wie der Gesang, einen regelmäßigen Tact sucht; zweitens, weil durch regelmäßige Harmonie der Sylbentacte die innere Harmonie der poetischen Gedanken und Gefühle vollkommen und sicher sich auszusprechen strebt; drittens, weil niemand, wer sich nur von einem prosaischen Bedürfnisse zur Rede getrieben fühlt, von Natur in Versen spricht, der Vers also mehr, als jede andre Redefigur, ausdrückt, daß man anders, als noch den Zwecken einer nicht-poetischen Redekunst, durch die Sprache sich selbst Genüge thun und auf Andere wirken wolle. Verse zu machen, ist also dem Dichter eben so sehr Bedürfniß, als, zu dichten. Hat ihm die Natur das Talent zur Versification ver-

sagt, so hat sie den Dichter in ihm, z. B. in Salomon Geßner, nicht vollendet. Ein ungebundener Rhythmus oder Numerus, wie man ihn in der Rhetorik nennt, ersetzt nur unvollkommen den Vers; denn numerös ist auch die schöne Prose. Dem ungebundenen Rhythmus fehlt nicht nur der bestimmte Sylbentact, der die Rede zu einer Art von Musik macht; es fehlt ihm auch die poetische Bedeutsamkeit des Verses, weil er der schönen Prose eben sowohl, als der Poesie, angehört. Auffallend erprobt sich die Kraft des Verses bei den kleineren Gedichten; denn da ist er oft unentbehrlich, um uns in die Stimmung zu setzen, ohne die sich das poetische Interesse eines Gedankens und Gefühls in prosaische Ansichten verliert. Aber ein vollkommener Vers setzt immer eine sichere Prosodie, also eine bestimmte Länge und Kürze der Sylben voraus. Durch die Verbindung einer vollkommenen Prosodie mit einer noch besonders hinzukommen-

den Accentuation erhielt der griechische Vers eine kunstreiche Harmonie, von der wir uns kaum noch einen Begriff machen können, da in den neueren europäischen Sprachen, wenigstens in den germanischen und romanischen, die Prosodie mit dem Accente zusammenfällt. Man muß versuchen, griechische Verse nach dem Accent und der Prosodie zugleich zu lesen, wenn man ihre ganze metrische Wirkung empfinden will. Ist nun gar in einer Sprache, wie z. B. in der französischen, nicht einmal wahre Prosodie, weil keine Sylbe, einige wenigen in einem Paar Wörtern abgerechnet, eine bestimmte metrische Quantität hat, so findet ohne Hinzutritt des Reims eigentlich gar kein Vers Statt; und die Zahl der Sylben vertritt dann, selbst mit Hülfe des Reims, nur nothdürftig das Sylbenmaß. Die wohllautendsten Verse von Racine und Voltaire sind im Grunde nur nach prosaischer Art rhythmisch in abgezählten Sylben. Auf eine solche Art

lassen sich sogar Sprachen, die, wie die chinesische, ganz aus einsylbigen Wörtern bestehen, rhythmisch accentuiren. Die italienische Prosodie, so weit sie auch der lateinischen nachsteht, gewinnt außerordentlich durch die Declamation, weil die Aussprache der italienischen Wörter auch in Versen die Endvocale hören läßt, die durch die Prosodie mit dem Anfangsvocale des zunächst folgenden Worts, nach lateinischer Art, zusammengezogen werden. Dadurch erhalten die italienischen Jamben und Trochäen in der Aussprache nicht selten einen daktylischen Ton, der die metrische Mannigfaltigkeit ungemein erhöhet. Weder die spanische, noch die portugiesische Prosodie hat diesen Vorzug mit der italienischen gemein, obgleich alle diese Sprachen nach einerlei grammatischem Typus aus der lateinischen entstanden sind. Die englische Versification wird wegen der vielen einsylbigen Wörter der englischen Sprache leicht bis zum Ermüden einförmig. Die deutsche

hat durch uralte Vernachlässigung die Vollkommenheit, deren sie fähig ist, bei den meisten unsrer Dichter verloren, weil man auch in deutschen Versen von jeher die Sylben mehr gezählt, als gemessen, und darüber fast ganz versäumt hat, das Gehör eine Regel der Quantität für die vielen einsylbigen Wörter der deutschen Sprache finden zu lassen. Deßwegen sind auch die Nachbildungen der griechischen Versarten im Deutschen, wenn gleich nicht ohne metrische Schönheit, doch ihren griechischen Mustern nur von weitem ähnlich.

Ein vollkommener Vers verbindet, ähnlich der Musik, metrische Harmonie der Sylbentacte mit einer Art von Melodie durch den Reiz der Töne im Zusammentreffen der Vocale mit den Consonanten. Denn es ist dieselbe natürliche Kraft der Töne, die in den Sylbentacten, wie in den musikalischen, wundersam und bedeutungsvoll das Gemüth ergreift. Gute Verse muß

man hören, wenn man ihre ganze Wirkung empfinden will. Der Sylbentact theilt sich auch im stummen Lesen mit; aber die Kraft des Tons bleibt dem Auge verborgen. Melodie des Verses ist mit der kunstreichsten metrischen Harmonie vereinbar; aber sie verlangt stark und voll tönende Vocale. An Homer und an die griechischen Tragiker muß man sich wenden, um zu lernen, was Vereinigung der metrischen Melodie mit der Harmonie in ihrer Vollkommenheit ist. In den deutschen Versen rasseln, zischen und schnauben die gehäuften Consonanten ungefällig zwischen den gepreßten Vocalen hindurch; aber sie ersticken die Kraft der Vocale nicht. Die Melodie des deutschen Verses ist nicht weich, aber, sobald sich das Ohr an die herben Consonanten gewöhnt hat, sehr ausdrucksvoll.

Verwandt mit der Melodie des Verses ist der Reim, dieses interessante Sylben-

Echo, dessen poetische Kraft sich längst durch sich selbst gegen alle Einwendungen beschränkter Theorien behauptet hat. Der Reim spannt nicht nur die Aufmerksamkeit; er verbindet mit dem Reize des Klanges auch eine Art von innerer Harmonie, die von der metrischen verschieden ist. Gereimte Gedanken klingen zusammen; und dieser Zusammenklang, den das Ohr empfindet, dringt mit dem Gedanken oft tief in die Seele. Kunstreiche und doch ungezwungene Reimverbindungen, etwa im Style der italienischen Octave, des Sonetts, und der Versarten der Canzone, verketten echt poetisch die Theile eines Gedichts zu einem klingenden Ganzen. Aber wo die metrische Harmonie, verbunden mit Melodie, an sich schon so vollkommen ist, wie in gelungenen griechischen Versen, da wird der Reim nicht nur entbehrlich; er fällt dann, als überflüssige Zugabe, dem Gefühle sogar zur Last, und macht die metrische Sprache geschmacklos. Darum

flohen die Griechen den Reim. In allen neueren Sprachen hat die Poesie mehr, oder weniger, des Reims bedurft. Französische Verse werden nur mit Hülfe des Reims zu einer Art von Versen. Die Assonanz, oder der halbe Reim, wirkt wie alles Halbe; doch zuweilen auch ganz anmuthig. Wie weit eine ungezwungene metrische Form männliche und weibliche Reime zuläßt, muß nach der Verschiedenheit der Sprachen beurtheilt werden.

Nach der Verschiedenheit der Sprachen richtet sich denn auch der ästhetische Charakter der Versarten. Aber nur mit Hülfe von Beispielen, zu denen hier kein Raum ist, läßt sich deutlich machen, worin der ästhetische Charakter einer Versart besteht. Jambische, trochäische, daktylische und anapästische Verse weichen in dem natürlichen Eindrucke, den sie machen, sehr von einander ab; und diese Verschiedenheit des metrischen Eindrucks wird weiter modi-

ficirt durch Länge und Kürze der Vers=zeilen, und durch ihre Mischung. Eine Menge kleiner Fragen suchen hier eine Ant=wort. Warum kann ein Heptameter nicht so gut gelingen, wie ein Hexameter? Warum spricht sich die Munterkeit in Jamben, oder Daktylen, oder Anapästen, aus? die Schwer=muth lieber in Trochäen, und doch eben so natürlich auch in Jamben? Warum sucht ein leichtes lyrisches Gefühl kurze Verse? Warum verhält sich der Alexan=driner zur französischen Sprache ganz an=ders, als zu der deutschen? Und warum hat die neuere lyrische Poesie der Deutschen die schönen Versarten der alten Minnesin=ger fallen lassen? Wer diese und ähnli=che Fragen ohne Schwierigkeit beantwor=ten kann, ist in den ästhetischen Charakter der Versarten eingedrungen.

II.

Die Dichtungsarten.

Mit der Theorie der Dichtungsarten entwickelt sich bestimmter, was poetische Schönheit ist. Und hier zeigt sich wieder ein merkwürdiger Unterschied zwischen der Poesie und den übrigen schönen Künsten. Für die Mahlerei zum Beispiel, oder für die Musik, giebt es außer den Regeln, die das ganze Gebiet dieser Künste umfassen, nur wenige, die eines tieferen Studiums bedürften, über die Arten und Gattungen von Gemählden, oder von musikalischen Compositionen; denn wo der ästhetische Effect vom Verhältnisse des innern Sinnes zu den äußern Sinnesorganen abhängt, erhält er seine bestimmteren Modificationen in den Darstellungsarten erst durch den innern Sinn, für dessen Geschäfte die Theorie jener Künste, die durch die äußeren Sinne wirken, wenige ihr eigne Regeln hat. Was die Geschichtsmahlerei von der

der Landschaftsmahlerei, oder in der Musik den Kirchenstyl von dem Kammerstyle ästhetisch unterscheidet, ist, das Technische der Composition abgerechnet, mehr nach den Gesetzen der Empfindung des Schönen überhaupt, als nach besondern, die Mahlerei, oder die Musik, ausschließlich betreffenden Regeln zu beurtheilen. Aber in der Poesie richtet sich die Mannigfaltigkeit der Darstellungen unmittelbar nach den Gesetzen des innern Sinnes und des Gemüths. Die Dichtungsarten gründen sich auf die Verschiedenheit der Vorstellungen, durch die sich die dichtende Phantasie der Gegenstände bemächtigt. Deßwegen greift die Theorie der Dichtungsarten tief in die Psychologie, und zuweilen auch in die höhere oder eigentliche Philosophie ein. Da ergeben sich denn für jede Dichtungsart besondere Gesetze, die aus den allgemeinen Gesetzen des Denkens und Empfindens besonders abgeleitet werden müssen.

Nach welchem Princip man die Dichtungsarten ordnen soll, ist eine wichtigere Frage, als, wie man alle schönen Künste classificire. Denn da jede schöne Kunst ihren eignen Charakter hat, so tritt sie nicht leicht aus der rechten Bahn, wenn sie nur dem Gefühle dieses Charakters treu bleibt; und so wird auch die Poesie, wenn sie von wahrhaft poetischem Gefühle ausgegangen ist, in jeder Dichtungsart als Poesie erscheinen. Aber die Charakterzüge, durch die sich eine Dichtungsart von der andern unterscheidet, sind leichter zu verwischen; und wenn gleich keine Theorie die Phantasie des Dichters hindern darf, auch die Dichtungsarten in einander zu mischen, wo das gebildete Gefühl nichts dagegen hat, so kommt doch der Poetik zu, die Grenzlinien zwischen den Dichtungsarten so zu ziehen, wie die allgemeinen Gesetze des Denkens und Empfindens es verlangen. Diesen Gesetzen gemäß, kommt wenig darauf an, ob der Dichter in eignem Nahmen redet, oder an=

dere Personen redend einführt. Auch fremde Gefühle kann er lyrisch aussprechen, als wären es seine eigenen. In lyrischen Weltgesängen und Chören kann er mehrere Personen abwechseln, oder ihre Empfindungen sich vereinigen lassen, ohne dadurch dem Gedichte im mindesten einen dramatischen Charakter zu geben. Tiefer in das Wesen der Poesie drang Schiller ein, als er nach einer ursprünglichen Verschiedenheit der Gemüthszustände die Dichtungsarten zu ordnen versuchte; aber er entzweiete sich nicht nur völlig mit dem Sprachgebrauche, indem er den Wörtern Elegie, Satyre, und Idylle neue Bedeutungen gab; er konnte auch die poetische, nicht bloß psychologische Verschiedenheit der Gemüthszustände selbst, nach einem Theilungsprincip, das auf die Form der Darstellung keine Rücksicht nimmt, nicht erschöpfen. Mit dem Sprachgebrauche kann sich die Classification der Dichtungsarten am leichtesten abfinden, wenn sie eine Ergänzungs-

classe zuläßt, die sich an die Hauptclassen anschließt. Wo die metrische Form Veranlassung gegeben hat, gewisse Gedichte unter einem gemeinschaftlichen Titel zusammen zu ordnen, zum Beispiel die Sonette, läßt sich das Nöthige über diese Bezeichnungsart bei Gelegenheit mitnehmen. Aber die Hauptclassen der Dichtungsarten bleiben die vier bekannten, deren Grenzen man längst bemerkt, und durch charakteristische Nahmen angedeutet, nur noch lange nicht befriedigend aufgeklärt und aus den natürlichen Formen des Denkens und Empfindens abgeleitet hat. Diese vier Classen sind die lyrische, die didaktische, die epische, und die dramatische. Denn der Dichter läßt unmittelbar entweder subjectiv seine Gedanken und Gefühle als Erscheinungen seiner eigenen Natur hervortreten; oder er stellt unmittelbar in objectiver Form dar, was außer ihm ist und sich ereignet. Im ersten Falle wird die Poesie entweder lyrisch, oder didaktisch, je nachdem das Ge=

fühl entweder vorherrscht, oder mit dem räsonnirenden Verstande sich in ein gewisses Gleichgewicht setzt. Was aber außer der Natur des Dichters selbst liegt, kann nicht anders objectiv dargestellt werden, als in den drei Zeitformen, der Vergangenheit, Gegenwart, und Zukunft. Poetische Visionen der Zukunft können sich in keine besondre Dichtungsart verwandeln, weil wir das Künftige nur aus dem Vergangenen und Gegenwärtigen erschließen und errathen, also es auch auf keine andre Art poetisch aussprechen können, als in der Form einer lyrischen Extase, die das kalte Errathen und Erschließen verbergen muß. Die prophetische Poesie fällt also in die lyrische Classe zurück. Die Form der Gegenwart kann ausgefüllt werden durch Beschreibung. Aber poetische Beschreibungen können in jeder Dichtungsart eine Stelle finden. Ihre Bestimmung in der Poesie ist, wie wir oben gesehen haben, als so genannte Figuren der Rede durch

mahlerische Anschaulichkeit die Darstellung zu beleben. Will man die Beschreibung zu einer eigenen Dichtungsart ausbilden, so zeigt sich sogleich, daß das poetische Interesse noch etwas mehr verlangt. Jedes beschreibende Gedicht ermüdet bald nach den ersten Zügen, wenn nicht durch lyrische, oder didaktische Partieen das Interesse, das ein solches Gedicht erregen soll, beständig angefrischt wird. Denn im Inneren des Gemüths, wo die Heimath der Poesie ist, giebt es kein solches Ergreifen und Festhalten des Gegenwärtigen, wie in den Regionen der äußern Sinne. Durch das Auge kann sich die Seele in schöner Anschauung des Gegenwärtigen versenken; aber die Poesie soll unmittelbar das immer rege und weiter strebende L e b e n d e s G e i s t e s aussprechen. Das poetische Interesse verlangt also, daß die Außenwelt, wo sie objectiv dargestellt werden soll, unter die Idee einer H a n d l u n g trete. Objective Darstellung einer

Handlung in der Form der Gegenwart ist das poetische Drama. Das Seitenstück zum Drama ist das Epos, das der Form der Vergangenheit treu bleibt. Auf diese Art treten die vier Hauptclassen der Dichtungsarten natürlich einander gegen über. Warum einige Poetiker die didaktische Poesie mit Unrecht von der ihr gebührenden Stelle verstoßen, wird sich unten zeigen. Und über die Lücken, die diese Classification der Dichtungsarten offen zu lassen scheint, wird die Ergänzungsclasse Auskunft geben. Jede der vier poetischen Urformen, die lyrische, die didaktische, die epische, und die dramatische Form, nimmt eine unendliche Mannigfaltigkeit von Gemüthszuständen in sich auf. Darum aber sind diese Formen nicht etwa nur zufällig in poetischer Hinsicht. Sie sind die Grundlage aller poetischen Composition, weil die dichtende Phantasie sich von diesen Formen nicht trennen kann, und deßwegen ohne alle theoretische Weisung ihnen diejenige Schönheit entlockt,

durch die sich eine Dichtungsart von der andern ursprünglich unterscheidet.

Erste Classe.

Lyrische Dichtungsarten.

Von der Leyer, der alten Begleiterin des Gesanges, hat die lyrische Poesie ganz passend ihren Nahmen erhalten, weil sie vorzugsweise Poesie des Gesanges ist. Denn wenn gleich jedes gelungene Gedicht zu irgend einem musikalischen Vortrage sich eignet, so dringt doch das Gefühl, wo es sich als Natur des Dichters selbst ausspricht, am stärksten auf den Ausdruck durch Gesang. Alle übrigen Dichtungsarten setzen in der Begeisterung eine gewisse Ruhe voraus, ohne welche der Dichter nicht als Herr seines Stoffes erscheint. Die didaktische Poesie nimmt absichtlich etwas vom Tone des kalten Verstandes an, der kein musikalischer Ton ist. Vom epischen und dramatischen Dichter fordern wir,

daß er das Eigne fremder Naturen richtig aufgefaßt habe; und auch dazu gehört eine gewisse Ruhe, in der das Objective von dem Subjectiven sich scheidet. In der lyrischen Poesie strömt das Gefühl ohne diese Beschränkungen aus, wenn gleich das lyrische Feuer nicht immer in hohen Flammen auflodert, und oft nur mit sanfter Wärme den Gedanken durchdringt. Ein Gefühl aber muß es immer seyn, was der Stoff des lyrischen Gedichts wird. Witzige Einfälle in lyrischer Form sind keine lyrischen Gedichte, wenn sie gleich nach französischem Geschmacke als Lieder ertönen. Jedes menschliche Gefühl hat seinen lyrischen Ton, von der Entzückung an bis zur tiefsten Schwermuth, oder bis zum Muthwillen und dem neckenden Scherze. Es giebt vielleicht keinen Menschen, der nie einen lyrischen Augenblick gehabt hätte. Aber je poetischer das Gefühl ist, das eine lyrische Form sucht, desto lebhafter strebt es, auch im Gesange harmonisch zu erklingen.

Von dem Gefühle selbst, das sich lyrisch ausspricht, hängt der Werth des lyrischen Gedichts bei weitem nicht allein ab; aber auch ohne das moralische Interesse, das von dem ästhetischen nie ganz zu trennen ist, besonders in Betracht zu ziehen, ist für den lyrischen Effect gar nicht gleichgültig, was für Gefühle der Dichter zur Sprache bringt. Warum giebt es so viele in ihrer Art treffliche religiöse Lieder? Warum so viele liebliche Lieder der Liebe? Warum gelingen so selten Lieder der Freundschaft und des Patriotismus? Die Natur der Sache giebt die Antwort. Wahre Freundschaft und wahrer Patriotismus haben einen strengen moralischen Ernst, der sich selbst verdächtig wird, wenn die Phantasie ihn zu einem Gedichte bilden will. Eben so ernst ist im Grunde auch die Religion; aber weil kein menschlicher Sinn den Gegenstand der religiösen Anbetung erreicht, so kann das Herz ohne Hülfe der Phantasie keine genügende Sprache für seine religiö-

sen Gefühle finden. Und die Liebe, die der Neigung der Geschlechter zu einander den höheren Charakter giebt, der dem rohen Naturtriebe völlig fremd ist, darf sie nicht schon an sich eine Art von Poesie des Herzens genannt werden? Wenn irgend ein Stoff der lyrischen Poesie für unerschöpflich gelten kann, so ist es dieser. Ueberhaupt macht die Kritik an die lyrische Poesie mit Recht den Anspruch, daß sie keine anderen Gefühle zur Sprache bringe, als solche, die den Menschen über das Thier, und zugleich die Phantasie über die gemeine Wirklichkeit erheben. Auch ist bei keiner Classe von Gedichten die Individualität des Dichters von so entscheidender Bedeutung, als bei der lyrischen Classe. Eine verdorbene, oder gemeine Natur, z. B. ein Voltaire, kann, wenn sie fremde Naturen richtig auffaßt, in epischen und dramatischen Dichtungen durch Geist und Talent sich selbst so weit verleugnen, daß man kaum bemerkt, wo es ihr fehlt.

Aber in lyrischen Dichtungen tritt die Individualität des Dichters, auch wenn sie sich umschleiert, entweder sehr bestimmt hervor, oder es fehlt der Dichtung an Kraft und Leben. Selbst lyrische Gedichte in fremdem Nahmen verrathen unabsichtlich die eigene Denk- und Sinnesart des Dichters, oder sie fallen so kalt und matt aus, wie die gewöhnlichen Gelegenheitsgedichte dieser Art, die auf Bestellung verfertigt werden. Solche Gelegenheitsgedichte würden aber nicht so oft, selbst von Menschen, denen übrigens die Poesie sehr gleichgültig ist, verlangt werden, wenn nicht auch in unpoetischen Naturen ein dunkler Trieb sich regte, Gefühle, die sich über das Gemeine erheben sollen, lyrisch auszusprechen. Ein lyrisches Gedicht scheint ihnen zu einer Feierlichkeit, der nichts mangeln soll, wenigstens auf eine ähnliche Art zu gehören, wie der Kranz auf einem neu errichteten Gebäude, oder auf dem Erntewagen, der die letzten Garben zur Scheure fährt.

Aber mit aller Wärme und Lebhaftigkeit des Gefühls ist der lyrischen Poesie wenig geholfen, wenn es dem Dichter an lyrischen Gedanken fehlt. Der empfindsame Anfänger und der Stümper in der lyrischen Kunst können gewöhnlich gar nicht begreifen, daß ihre Verse, die, ihrer Meinung nach, von Empfindung glühen, kalt von der Kritik zurückgewiesen werden. Sie glauben, die Stärke und Lebhaftigkeit des Ausdrucks in treuen Empfindungsgemählden, verbunden mit der metrischen Form, müsse unfehlbar poetisch wirken; als ob man seines Herzens Leiden und Freuden nicht auch in guter Prose, also auch in Versen ohne Poesie, natürlich, lebhaft, und beredt aussprechen könnte! Durch Gedanken müßt ihr uns zu euch hinziehen, ihr guten Herzenssänger, wenn wir eure Lieder für mehr als empfindsame Expectorationen ansehen sollen. Nur durch die Kraft der Gedanken kann ein Gefühl sich lyrisch mittheilen. Lyrische Gedanken sind die glück-

lichen, nicht trivialen, aber auch nicht gesuchten, nicht am Faden des Syllogismus ablaufenden, geistreichen Zusammenstellungen von Begriffen, die in dieser Verbindung eben so wohl durch treffende Neuheit, als durch hinreißende Natürlichkeit, interessiren, und eine Menge dunkler Vorstellungen wekken, die sich harmonisch auf einander beziehen. Solche Gedanken geben dem Gefühle die geistige Form, durch die sich ein lyrisches Gedicht von einem prosaischen Empfindungsgemählde unterscheidet. In dieser Form liegt das Geheimniß der lyrischen Poesie, die lyrische Kraft, deren Wirkungen keine Beredsamkeit des Gefühls durch sich selbst hervorbringen kann. Darum wirkt ein einfaches, kaum noch Kunst athmendes Lied von Göthe, und so manches köstliche Volkslied, ganz anders auf uns, als die gewöhnlichen Lieder der Almanachssänger. Je einfacher und volksmäßiger ein lyrisches Gedicht ist, desto schwerer läßt sich durch kalte Theorie auf klare Begriffe zurück-

führen, was die Gedanken eines solchen Liedes wahrhaft poetisch macht; denn in den einfacheren Gedankenformen lyrischer Gefühle erscheint das Geistreiche, das die geheimnißvolle Wirkung thut, nur als der natürlichste und anspruchloseste Ausdruck des Gefühls. Aber auch in den lyrischen Gedichten höherer Art sind es die mahlerischen und prächtigen Bilder, die kühnen Wendungen und andre poetischen Figuren bei weitem nicht allein, was der Poesie den wahren Odenschwung giebt. Warum stehen die Oden eines Malherbe und Jean Baptiste Rousseau, ihrer kraftvollen und schönen Sprache ungeachtet, so tief unter den Oden von Pindar, Horaz, und Klopstock? Weil ihnen die höhere Poesie der Gedanken fehlt. Man lieset sie mit Vergnügen, aber nur mit dem Vergnügen, das wir, den Styl und Vers abgerechnet, auch einer schönen Rede verdanken können. Die höheren lyrischen Gedanken sind zuweilen philosophische Refle=

xionen, zuweilen andere, von der Phantasie und dem Gefühle herbeigeführte Combinationen, durch die wir über die gewöhnlichen Ansichten des Lebens hinauf gerückt, und in eine höhere Sphäre des geistigen Daseyns versetzt werden. Die mahlerischen Bilder, die kühnen Wendungen, und alle übrigen Figuren der Rede, vollenden nur die Kraft des Ausdrucks solcher Gedanken. Zum Beispiele können der Zürchersee, oder der Eislauf, oder der Rheinwein, unter den Oden von Klopstock dienen.

Das lyrische Gedicht bedarf, wie jedes schöne Ganze, einer gewissen Einheit. Aber nirgends wird diese Einheit mehr, als in der lyrischen Poesie, verfehlt, wenn sie sich deutlich in ihre logischen Elemente auflöset. Die lyrische Ordnung ist immer im Einzelnen logische Unordnung, und doch im Ganzen wahre, nach den Gesetzen des Verstandes und der Einheit des lyrischen

rischen Tons von der Phantasie geschaffene Ordnung. Denn das Gefühl, von dem die lyrische Poesie ausströmt, kennt durchaus keinen systematischen Gang; aber es verliert sich auch nicht in chaotischer Verwirrung. Am weitesten entfernt sich die lyrische Ordnung von der logischen, wenn die Gedanken und Bilder, wie in den Oden Pindar's, von keiner herrschenden Idee zusammengehalten, ihren Gegenstand frei umschweben, etwa wie Blumen und Früchte, die aus einem Füllhorne herabfallen. In solchen lyrischen Compositionen jene kühne Einheit zu behaupten, die fühlbar ist, aber nicht leicht auf klare Begriffe zurückgeführt werden kann, weil sie auf einem halb versteckten Gewebe von dunkeln Beziehungen beruht, kann aber auch nur einem pindarischen Geiste gelingen.

Auch die l y r i s c h e S p r a c h e hat den Charakter des Gefühls, das unmittelbar sich selbst ausspricht. Sie liebt, der Re-

gel nach, kurze Verse und, um des Gesanges willen, die Strophen. Die langen, gleichförmiger fortschreitenden Hexameter und ähnliche Verse harmoniren mehr mit der epischen, oder didaktischen Ruhe, die der lyrischen Poesie fremd ist. Die Strophe bringt nicht nur eine symmetrische Mannigfaltigkeit in die Einheit des lyrischen Tons; sie giebt auch dem Gesange die natürlichste Veranlassung, durch eine regelmäßig wiederkehrende Modulation des Gefühls die Einheit der lyrischen Gedankenreihen in bestimmten Abtheilungen auszudrücken. Gebunden aber ist, bekanntlich, an diese Regel weder die lyrische Poesie selbst, noch die Musik als ihre Begleiterin. Eben so wenig läßt sich im Allgemeinen ohne Ausnahme behaupten, daß die lyrische Sprache einen raschen Gang gehe, keine langen Perioden liebe, oder durch Inversion und kühne Metaphern sich auszeichne; aber in den meisten Fällen harmoniren lange Perioden nicht mit dem natürlichen Ausdrucke

des lyrischen Gefühls; und je höher die Phantasie in lyrischen Dichtungen sich hebt, desto freiere Inversion, und desto kühnere, der epischen und didaktischen Poesie nicht angemessene Metaphern darf sie sich erlauben.

Gegen den eigenthümlichen Charakter der lyrischen Poesie streitet nicht ihre Verwandtschaft mit den übrigen Dichtungsarten. Mit der didaktischen Poesie ist die lyrische so nahe verwandt, wie das Gefühl mit den Gedanken. Auch allgemeine Betrachtungen und Reflexionen können lyrische Gedanken werden. Das stärkste lyrische Gefühl kann sich in einer Sentenz aussprechen. Jede freie, reine, auch wohl kühne Ansicht der Welt und der moralischen Ordnung und Unordnung des Lebens erhöhet, auf diese Art ausgedrückt, den objectiven Werth eines lyrischen Gedichts. Wie viele Sprüchwörter sind in Volkslieder übergegangen! Wie manches

Sprüchwort mag aus einem Liede entstanden seyn! Die höhere Lyrik kann ohne allgemeine Reflexionen und kräftige Sprüche, die durch den Verstand in das Herz eindringen, kaum bestehen. Was wären ohne solche Reflexionen und Sprüche die Oden von Pindar, Horaz, Klopstock? Einige der schönsten Gedichte von Schiller, z. B. seine Künstler, sind theils lyrisch, theils didaktisch. Aber gemeine, oder zu sehr gehäufte Sentenzen schlagen das lyrische Interesse völlig nieder. In einer nicht so engen Verbindung steht die lyrische Poesie mit der epischen. Erzählungen dürfen in ein lyrisches Gedicht nur eingewebt werden, ohne alle epische Umständlichkeit; bedeutungsvoll in wenigen Zügen; gleichsam nur als Bestätigungen der Wahrheit eines lyrischen Gedankens. Desto merkwürdiger ist der Uebergang der lyrischen Poesie in die dramatische. Doch darüber mehr zu sagen, wird die Theorie der dramatischen Dichtungs-

arten eine bestimmtere Veranlassung geben.

Wie vielerlei lyrische Dichtungsarten es giebt, oder geben kann, läßt sich nicht berechnen. Denn wo fände die Theorie ein Princip, die Mannigfaltigkeit lyrischer Formen, oder des lyrischen Tons, durch systematische Zusammenstellung zu erschöpfen? Aber gewisse Extreme oder Grenzpunkte der lyrischen Dichtung lassen sich erkennen; und zwischen diesen Extremen liegen einige Dichtungsarten, die aus andern Gründen besondere Nahmen erhalten haben, und eine besondre Aufmerksamkeit verdienen.

1. Ein lyrisches Gedicht in populärem, wenn auch nicht gerade der Sinnesart des Volks überhaupt angemessenem, doch keine höhere Bildung, keine Idealität, verlangendem, besonders durch einfache Natürlichkeit anziehenden Geist und Style pflegt man im Deutschen ein Lied zu

nennen, wenn dieses Wort nicht, nach alter Art, jedes Gedicht bezeichnen soll. Zwischen dem Liede und der ihm gegenüber stehenden Ode findet so wenig eine scharfe Begrenzung Statt, daß man in mehreren Sprachen nicht einmal nöthig gefunden hat, beide lyrische Dichtungsarten durch Nahmen zu unterscheiden. Aber im Allgemeinen können wir uns jener beiden Wörter sehr gut bedienen, um aus zwei bekannten Extremen der lyrischen Poesie genauer zu erkennen, was lyrische Kraft ist.

Das Lied, besonders das eigentliche Volkslied, zeigt deutlich, daß nicht kühne Schwünge der Phantasie, nicht besonders geistreiche Wendungen und Bilder nöthig sind, den Eindruck hervorzubringen, der die lyrischen Gedichte von andern Dichtungsarten unterscheidet. Manches treffliche Volkslied ist gleichsam nur ein verlängerter Ausruf des Gefühls, ein fröh-

liches, oder trauriges O! und Ach!, ein poetisch gewordenes Seufzen, oder Lachen. Und doch liegt in diesem lyrischen Ausdrucke des Gefühls etwas Ungemeines, das der Prose nicht angehört, wenn es gleich in den meisten Fällen des Verses bedarf, um das poetische Interesse zu sichern. Die leichtesten Versarten, nach dem eigenthümlichen Charakter einer jeden Sprache, sind der Liederpoesie die angemessensten; doch ist auch die metrische Schönheit des Liedes nicht an die bis zur Einförmigkeit einfachen Versarten gebunden, an die sie sich in den neueren Zeiten gewöhnt hat. Warum erneuern unsre deutschen Liederdichter nicht öfter die schönen metrischen Formen des alten schwäbischen Minnegesangs? Warum ahmen sie lieber die Versarten der französischen und englischen, als die weit anmuthigern und mannigfaltigern der spanischen Lieder, nach? Allerdings darf das Lied auch in seiner metrischen Form kein auffallendes Kunstgepräge haben. Durch

eine griechische Form deutscher Verse wird der Charakter des deutschen Liedes unfehlbar zerstört, weil die Nachahmung griechischer Versarten in unsrer Sprache etwas Vornehmes hat, das die Ode wohl kleiden mag, aber dem Liede unnatürlich ist.

Was das Lied von der Ode unterscheidet, ist keine besondre Art des Gefühls, das sich lyrisch ausspricht; es ist immer der lyrische Gedanke, und die dem Gedanken angemessene Sprache. Die erhabensten religiösen Gefühle können in einfachen Kirchenliedern eine Form finden, die ihrer durchaus nicht unwürdig ist. Aber wo das religiöse Gefühl in Philosophie übergeht, hört es auf, schicklicher Stoff zu einem Liede zu seyn. Die kältesten Lieder sind nicht immer die epigrammatischen, in denen ein scherzhafter Gedanke witzig hin und her gewandt wird, ohne ein anderes Gefühl auszudrücken, als eben die Lust des leichten Scherzens; aber die gelungenen sol=

cher Lieder sind ja nicht zu verwechseln mit andern, die, wie so viele französische Chansons, nur lyrisch gereimte witzige Einfälle heißen sollten, an denen gar nichts von einer poetischen Stimmung zu bemerken ist. Nur, wo es Mode wird, in witzigen Liedern zu scherzen, zum Beispiel bei den deutschen Dichtern, nachdem Hagedorn, im Geschmacke der Franzosen und einiger Engländer aus dem Zeitalter der Königin Anna, den Ton angegeben hatte, da verschwindet gewöhnlich mit der richtigen Schätzung des ernsthaften Liedes auch alle vorzügliche Kraft der lyrischen Dichtung. Aber auch Lieder des ernsten Gefühls können epigrammatische Wendungen nehmen, wenn die Phantasie einen herrschenden Gedanken, auf dem die Einheit des Liedes ruht, sinnreich hin und her bewegt, um mehrere Gedanken aus ihm hervorzulocken, die wie in einem Epigramme einander umschlingen. Schwärmerische Lieder dieser Art finden sich besonders unter den älteren spa=

nischen Gedichten. Aehnlich diesen Liedern sind auch die spanischen, in denen ein herrschender Gedanke, der ein Gefühl ausdrückt, als wiederkehrendes Motto variirt oder, wie die Spanier es nennen, glossirt wird. Die romantischen Sestinen lassen sich zum Theil auch hierher zählen. Aber die natürlichste Liederpoesie, die komische abgerechnet, ist nicht die epigrammatische. Wo das ernste Gefühl sich an den Witz wendet, um eine schöne Form zu finden, verliert es sich zu leicht in Witzelei. Die Phantasie muß ihm unmittelbar die Sprache schaffen, deren es bedarf, wenn der Ernst nicht verdächtig werden soll. Nicht einmal viele, oder mahlerisch ausgeführte Beschreibungen vertragen sich mit dem lyrischen Charakter dieser Dichtungsart. So zart, gefühlvoll, und elegant auch die Lieder Matthisson's sind, thun sie doch keine eigentlich lyrische Wirkung. Echte Lieder der Liebe, oder Kriegslieder, Tanzlieder, Jäger=

lieder, nehmen die Beschreibung nur wie andere poetische Figuren in sich auf.

2. Wie das Lied sich der Ode nähern, oder wie die Ode sich zum Tone des Liedes herabstimmen kann, zeigen vortrefflich mehrere lyrische Gedichte von Horaz, und einige von Klopstock. Nur der Pedantismus, der die Phantasie an Regeln binden will, von denen die Natur nichts weiß, kann solche Uebergänge mißbilligen. Auch die meisten lyrischen Gedichte Schiller's schwanken, ohne an innerer Schönheit etwas einzubüßen, zwischen dem Charakter der Ode, und dem des Liedes.

Die meisten so genannten Oden sind nicht viel mehr, als pathetische Reden, die durch eine gewisse mahlerische Prachtsprache sich über das Gemeine erheben. Man kann sie auch lyrische Prunkgedichte nennen. Man lieset sie, wenn die Prachtsprache correct und interessant und mit metrischer

Schönheit verbunden ist, ganz gern, läßt ihrem Style Gerechtigkeit widerfahren, und vergißt sie. Ganze Haufen solcher Prunkgedichte, die überdieß noch pindarisch seyn sollen, kann man aus der englischen Litteratur zusammentragen. Gewöhnlich können auch die Verfasser solcher Oden, wenn ihre mahlende Phantasie im Gange ist, das Ende nicht finden. Die Rede über das gewählte Thema soll die interessante Seite des Gegenstandes erschöpfen; die gewöhnlichen Gedanken prächtig auszustaffiren fällt dem, der die Sprache in seiner Gewalt hat, nicht schwer; und so wickeln sich in diesen so genannten Oden die Gedanken und Bilder nach einem Plane wie ein langer Faden ab, der nur künstliche Knoten schlägt, wo es sich ausnehmen soll, als wollte er reissen. Selbst die Oden von Cramer auf Luther und Melanchthon haben mehr rhetorisches, als lyrisches Feuer. Die echte Ode reißt unmittelbar durch die Kraft der Gedanken,

auch ohne prangende Sprache, den denkenden Geist in die Regionen der höheren Gefühle hinauf. Die Würde, durch die sie sich von den übrigen lyrischen Dichtungsarten unterscheidet, ist mehr, als Feierlichkeit der Sprache und des Styls. Die echte Ode stellt uns auf einen idealen, wenn auch nicht immer philosophischen, doch über die gewöhnlichen Ansichten der Dinge erhabenen Standpunkt der Betrachtung. Um aber auf diesem Standpunkte sich nicht in Speculationen zu verlieren, die dem lyrischen Interesse fremd sind, springt die Ode kühn von einem Gedanken zum andern, oder von einem Bilde zu einer Sentenz, von einer Sentenz zu einer Beschreibung, oder zu einer lyrisch eingewebten Erzählung. Jene unsystematische Ordnung, die man lyrische Unordnung zu nennen pflegt, ist daher der Ode mehr noch, als allen übrigen lyrischen Gedichten, eigen. Deßwegen mißlingen auch gewöhnlich die Lobgedichte im Odenstyl; denn der Pane-

gyrist will nicht gern eine der preiswürdigen Eigenschaften der Person, die er verherrlicht, unberührt lassen; er zählt also eine dieser Eigenschaften nach der andern auf, und bringt eben dadurch in sein Lobgedicht eine ganz andere, als die lyrische, Einheit. Pindar fühlte richtiger, was das Besingen merkwürdiger Personen für eine mißliche Sache ist. Was ließ sich auch von den Tugenden so vieler Faustkämpfer, Ringer, und Wagenrenner Sonderliches sagen? Aber ihnen zu Ehren, weil sie Sieger geworden waren, sang Pindar freie Gedanken und Gefühle seiner großen Seele, wie ein Genius, der über den irdischen Dingen schwebt, und sich nur von oben herab mit ihnen beschäftigt. Der Sieger, dem die Ode galt, konnte zufrieden seyn, wenn seiner im Zusammenhange einer solchen lyrischen Composition beiläufig auf eine schmeichelhafte Art gedacht wurde. Auch Horaz schmeichelte seinem August, im Geiste der echten Ode, nicht durch glänzende Ver-

zeichnisse der Tugenden und Verdienste des klugen Imperators.

Da die Ode kein populäres Gedicht ist, so kann sie viele Gedanken in sich aufnehmen, die für das Lied, obgleich auch dieses keine Gemeinheit duldet, doch gar zu ungemein sind. Höhere Wissenschaft und sogar eine gewisse Gelehrsamkeit, die im Liede lächerlich wäre, entstellen die Ode nicht. Von hohen Gefühlen ausgehend, kann sie, in der nöthigen Entfernung vom Pedantismus, dem Hörer, oder Leser, zumuthen, daß er Kenntnisse mitbringe, die zur höheren Bildung gehören, besonders historische, oder mythologische, auch wohl einige astronomische, und was es sonst für gelehrte Kenntnisse giebt, die eine ästhetische Seite haben. Aber wo der Odendichter irgend Verdacht erregt, als wolle er seine Gelehrsamkeit in lyrischem Glanze strahlen lassen, weise ihn die Kritik zurück zu seinen Büchern; denn die singende

Muse wohnt nicht in Büchersälen. Die Ode der neueren europäischen Nationen schmückt sich besonders gern mit griechischer Mythologie, die für uns doch auch ein Zweig der Gelehrsamkeit ist. Ramler hat beinahe den ganzen Olymp, dazu das Reich Neptuns und den Tartarus gemustert, um griechische Götter und Göttinnen in lyrische Figuren zu verwandeln. Die beständige Wiederkehr solcher Figuren macht am Ende selbst den Styl trocken und einförmig, und der Gedanke gewinnt nur wenig dabei, wenn Brodt und Wein, Blumen und Früchte, in einer lyrischen Bildersprache durch Ceres und Bacchus, Flora und Pomona, ausgedrückt werden. Bei den Alten that die Mythologie in der Ode ein andere Wirkung, als bei uns. Sie gab der höheren Lyrik den Ton des religiösen Gefühls, und durch diesen Ton die höchste Würde des Ausdrucks nach den damaligen Begriffen des religiösen Glaubens.

Den

Den Gegenstand der lyrischen Dichtung darf die Kritik nicht aus dem Gesichte verlieren, wenn sie die Gedanken und die Sprache einer Ode würdigen will. Denn einen ganz geringfügigen, oder auch einen trockenen Gegenstand mag die lyrische Phantasie noch so kühn zu etwas Höherem umgestalten; es bleibt immer ein innerer Streit zurück zwischen der poetischen Bestrebung und der Natur der Sache. In Ramler's bewunderter Ode auf einen Granatapfel, der im Treibhause zu Berlin zur Reife gekommen war, nimmt freilich die Phantasie von diesem geringfügigen Gegenstande nur die Veranlassung, die Herrlichkeit der Schöpfungen Friedrich's des Großen zum wahren Thema des Gedichts zu machen; aber auch als veranlassender Gegenstand ist dieser gar zu klein für eine Ode. Irgend etwas Großes und Herrliches muß den Odendichter begeistern. Das Außerordentliche reicht dazu nicht hin. Aber dem begeisterten Dichter kann auch ein Gegenstand,

der kaum einer poetischen Behandlung fähig scheint, eine Seite zeigen, von der er unerwartet groß und herrlich in das Auge fällt. So konnte Klopstock die Vorzüge der deutschen Sprache zum Gegenstande wenigstens einiger gelungenen Oden, unter mehreren mißlungenen ähnlichen Inhalts, machen. So verwandelte seine Phantasie den gemeinen Schlittschuh in einen nordischen Flügel des Fußes, und den Eislauf in ein Bild des Lebens. Eine solche Verwandlung konnte Ramler mit seinem Berlinischen Granatapfel nicht vornehmen. Aber auch Klopstock vergaß die Würde der Ode, als er seinem gerechten Ingrimme gegen den französischen Jacobinismus Luft machte in lyrischen Compositionen, die das Zurückstoßende ihres Gegenstandes dadurch, daß sie selbst zurückstoßen, gewiß nicht odenmäßig, und nicht einmal poetisch, ausdrücken. Was aber auch immer der Inhalt einer Ode sey; nicht ihr Gegenstand, sondern ihr S t o f f bestimmt, in

Verbindung mit der Form, ihren poetischen Charakter. Der Stoff eines lyrischen Gedichts ist aber immer das Gefühl des Dichters.

Weder nach den Gegenständen, noch nach dem Stoffe, lassen sich mehrere Gattungen von Oden ästhetisch unterscheiden. Aber in der lyrischen Form, die des Dichters Phantasie dem Stoffe durch den Gedanken geben kann, zeigt sich eine Verschiedenheit, auf die sich mehrere Gattungen von Oden gründen. Die Phantasie des Odendichters ergreift ihren Gegenstand entweder mit moralischem Ernste, oder mit sinnlicher Heftigkeit, die aber auch alles Gemeine von sich wirft, und das Irdische selbst zum Ueberirdischen umschafft. Im ersten Falle entstehen die philosophische und die sentimentale Ode; im zweiten die dithyrambische. Die philosophische Ode philosophirt nicht immer in ernsten Reflexionen und Sprüchen; aber sie

behauptet in der Behandlung ihrer Gegenstände die Art von Würde, die der Philosophie natürlich ist, wenn sie sich über den gemeinen Standpunkt der Betrachtung der Dinge erhebt. Pindar's Oden würden zu dieser Gattung zu zählen seyn, auch wenn weniger herrliche, wahrhaft philosophische Kraftsprüche in ihnen verstreuet lägen. Von Horaz'ens und Klopstock's Oden gehören die meisten hierher. Nur einige Oden von Horaz sind dithyrambisch. Aber wenn der philosophische Charakter einer Ode auf moralischen Ernst und Adel des Gefühls und Styls beschränkt ist, und nicht zugleich durch einen universellen Ueberblick des Lebens von philosophischem Geiste des Dichters zeugt, so fehlt der Ode dieser Gattung ein Zug, der durch andere interessante Züge nicht ersetzt werden kann. Darum stehen Ramler's Oden, ungeachtet ihres horazischen Styls, weit unter ihren Mustern. Die sentimentale Ode, im besten Sinne des Worts, ist erst durch

Klopstock in die Litteratur eingeführt. Und welche Oden dieser Gattung könnten die an Fanny und an Cidli übertreffen!

Die Sprache der Ode soll eine Art von Göttersprache seyn; durchaus edel und feierlich. Aber wenn in einer solchen Sprache alltägliche Gedanken auftreten, so geht die Gemeinheit auf Stelzen. Um so stärker ist die Wirkung der höheren Lyrik, wo ihre innere Würde in den gewählten Worten, Bildern, und Wendungen nur den natürlichsten Ausdruck des Gefühls und der Gedanken gefunden zu haben scheint. Jede nur im mindesten gesuchte Phrase, jedes noch so feierliche Prachtwort, wenn es etwas Studirtes hat, verkleinert, was in dieser Gestaltung groß erscheinen soll. Die echte Ode flieht also den Phrasen- und Bilderpomp, wo er irgend als Wortschwall verdächtig werden könnte. Sie liebt selbst in der Seltenheit und Kühnheit eine Simplicität, die das Gemüth um so sicherer fes-

selt, je weniger Anmaßung in ihr liegt. Besonders kleidet die Ode ein gewisser Lakonismus. Denn je mehr Gedanken in wenigen Worten zusammengepreßt sind, desto herrschender und hinreissender wirkt der Gedanke. Auch die Versarten, die der Ode angemessen sind, können weit kunstreicher und zusammengesetzter seyn, als die Verse des Liedes. Aber studirte Verskünstelei macht aus dem Dichter einen Grammatiker. Und wie kann die höhere Lyrik sich selbst mehr schaden, als, wenn sie ihren Triumph der Grammatik verdanken zu wollen scheint!

3. Unter den lyrischen Dichtungsarten, die zwischen dem Liede und der Ode liegen, sind einige conventionellen, aber wohl erfundenen Regeln unterworfen. Dahin gehören besonders mehrere Arten romantischer Gesänge, vermuthlich von provenzalischer Erfindung.

Der romantische Gesang, der im Italienischen Canzone heißt, ist nicht so populär, wie das Lied, aber doch von der eigentlichen Ode sehr verschieden. Er thut Verzicht auf die Gedankenfülle, die Kühnheit, die Energie und den Lakonismus, durch den sich die gelungene Ode auszeichnet. Der Flug der Ode ist Adlerflug. Die Canzone gleicht einem Schwane, der auf einer großen Wasserfläche feierlich hingleitet, und weite Kreise zieht. Durch Umständlichkeit der Empfindungsgemählde nähert sich diese Dichtungsart der Elegie. Sie liebt viele Worte, und wird deßwegen leicht geschwätzig. Selbst im philosophischen Ernste, den sie mit der Ode gemein haben kann, behält sie etwas Ueppiges und Weiches. Mit diesem Charakter stimmt ihr metrischer Bau überein; lange Strophen, aus kunstreich und gefällig in einander verflochtenen Zeilen gebildet, und mit allen Reizen des Reimes geschmückt. Will man diese Dichtungsart in ihrer Vollkommenheit

kennen lernen, muß man sich an Petrarch, und an die vorzüglicheren der italienischen, spanischen, und portugiesischen Petrarchisten des sechzehnten Jahrhunderts wenden. Der deutschen Poesie scheinen das eigentliche Lied und die Ode angemessener zu seyn.

Nahe verwandt mit der Canzone ist das lyrische Sonett. Wahrscheinlich ist die metrische Form dieser Dichtungsart für die lyrische Poesie erfunden, und erst später auf didaktische und satyrische Gedichte angewandt, die man denn auch, um dieser Form willen, Sonette nennt. Durch seine engeren Schranken ist das Sonett vor der Geschwätzigkeit gesichert, zu der die Canzone den Dichter leicht verführt. Aber die Kunst des Sonetts wird leichter zur kalten Künstelei, wenn die metrische Form, die das Sonett verlangt, dem Dichter nicht schon so geläufig ist, daß seine Gedanken und Gefühle von selbst sich dieser Form

gemäß dehnen und zusammenschmiegen, so, daß gerade vierzehn, nach vorgeschriebener Regel gereimte Zeilen, in zwei Theilen, ein Quartett und ein Terzett bildend, durch leise Aufregung und Befriedigung des Interesse, ähnlich mehreren Epigrammen, aber doch lyrisch, ein schönes Ganzes werden. Willkürlich ist diese Versart nicht mehr und nicht weniger, als die sapphische, oder die alcäische, und so manche andere, in die der lyrische Gedanke sich doch auch fügen muß. Den schaalen Spott Boileau's über die Sonettenform hat längst die Erfahrung nur zu sehr widerlegt; denn wenn Apoll, wie Boileau meint, das Sonett erfunden hätte, um die Reimer auf's Aeußerste zu treiben, würde nicht in dieser Versart so viel gereimt worden seyn, daß die italienische, spanische, und portugiesische Litteratur von Sonetten, guten und schlechten, überschwemmt sind. Man muß selbst Sonette gemacht haben, um sich zu überzeugen, daß diese

peinlich scheinende Form, sobald sich nur die Phantasie ein wenig an sie gewöhnt hat, selbst in einer Sprache, die, wie die deutsche, gar nicht reich an Reimen ist, den Gedanken, die ein lyrisches Empfindungsgemählde im Kleinen bilden sollen, auf das natürlichste entgegenkommt. Besonders für zarte und sinnige Gefühle möchte es wohl keine schönere Versart geben.

Freier, als das Sonett, bewegt sich das Madrigal; und doch hat es kein solches Glück gemacht; vielleicht, weil es durch seine Kürze den lyrischen Gedanken noch mehr beschränkt. Warum soll sich aber das Gefühl nicht auch zur Abwechselung in wenigen Worten und Bildern mit einer epigrammatischen Wendung lyrisch aussprechen? Das echte Madrigal ist, die metrische Form abgerechnet, wenig verschieden von einigen der kleineren griechischen Gedichte, die man zu den Epigrammen zählt, und die im Grunde unter dem

Titel lyrische Epigramme von den satyrischen und gnomischen wohl unterschieden werden sollten.

Wo das lyrische Gefühl in wenigen Worten einen halb tändelnden, halb ernsthaften, um die anmuthige Wiederhohlung eines einzigen Gedankens sich drehenden Ausdruck sucht, entsteht das Triolett. Und so können noch mancherlei andre der kleineren lyrischen Formen entstehen, die in ihrer Art nicht ohne Werth sind.

4. Zu den lyrischen Dichtungsarten gehört auch die Elegie. Aber daß man mit diesem Worte jetzt gewöhnlich ein jedes lyrische Trauergedicht bezeichnet, giebt uns über den unterscheidenden Charakter der Elegie eben so wenig Aufschluß, als die ältere Bedeutung des Worts, nach welcher alle Gedichte in abwechselnden Hexametern und Pentametern, z. B. die Kriegslieder des Tyrtäus, elegisch hießen.

Die echte Elegie ist ein lyrisches Situationsgemählde. Sie drückt, wie jedes lyrische Gedicht, unmittelbar das subjective Gefühl des Dichters aus, aber weniger durch lyrische Gedanken, die von rascher Reflexion ausgehen, als durch ausführlichere Darstellung eines bestimmten Gemüthszustandes in umständlicheren Beschreibungen und eingewebten Erzählungen. Die Umständlichkeit giebt der Elegie eine gewisse Aehnlichkeit mit der romantischen Canzone. Aber die Canzone nimmt zuweilen auch etwas vom Charakter der Ode an; die Elegie schwingt sich nicht zu einem idealen Standpunkte der Betrachtung hinauf; sie ergreift das Wirkliche im Leben, wie es ist; bildet es aber, ohne kühne Reflexion, auf eine solche Art um, daß uns die Seele des Dichters zugleich mit ihren Umgebungen wie in einem poetischen Spiegel erscheint. Wo die Elegie heftig und stürmisch wird, geht sie schon in andere lyrische Dichtungsarten über. Ihr unterschei-

dender Charakter tritt desto bestimmter hervor, wo die Milde des Gefühls den Gegenständen, die den Dichter umgeben, Zeit läßt, sich in einem Gemählde zu verbinden, das den Zustand des Dichters als Situation umfaßt. Eine Situation ist aber ein von mehreren Seiten bestimmtes subjectives Verhältniß zur Außenwelt und zu andern Personen. Die elegische Milde schließt die Aufwallungen und Stürme der Leidenschaften nicht aus; aber sie weiset dem leidenschaftlichen Ausdrucke Schranken an, die er nicht überspringen darf, um den Grundton des Gedichts nicht zu stören. Ein Situationsgemälde, wie die Elegie, kennt auch die lyrische Unordnung, wie man sie nennt, nur unter Beschränkungen, die dem Liede, und noch mehr der Ode, fremd sind. Die allgemeinen Urtheile, die ein solches Gedicht in sich aufnimmt, wirken nicht tief eindringend, wie die Kraftsprüche der Ode. Sie erhöhen nur das Interesse der Situation. Alle der Elegie eigene Schönheit hat

etwas Weiches, das eben in der elegischen Milde gegründet ist. Dieß zeigt sich auch in der Sprache und den Versarten, die dieser Dichtungsart die angemessensten sind. Glänzende Vergleichungen und kühne Metaphern harmoniren nicht mit einer Dichtung, die ganz bei der wirklichen, oder als wirklich erdichteten Situation verweilt. Der metrische Schritt des Liedes ist für die Elegie zu rasch; die Versarten der Ode haben zu viel Feierliches für den elegischen Ausdruck des Gefühls. Aber der einförmig scheinende, und doch an innerer Mannigfaltigkeit so reiche Hexameter, regelmäßig abwechselnd mit dem weichen, sich selbst aufhaltenden Pentameter, stimmt ganz zum Tone der Elegie. In einigen neueren Sprachen, nahmentlich in der deutschen, scheinen die trochäischen Verse von fünf Sylbentacten vorzugsweise elegische Verse genannt werden zu dürfen.

Wie vielerlei Gattungen von Elegien es geben kann, werden uns die Dichter selbst vielleicht noch ein Mal besser, als bisher, lehren; denn bis jetzt hat sich diese Dichtungsart entweder auf die Nachahmung einiger antiken Gattungen beschränkt, oder sie ist in andre lyrische Formen übergegangen. Scharfe Grenzlinien kann die Theorie auch hier nicht ziehen. Wie manches Lied, wie manche petrarchische Canzone, hat, die Versart abgerechnet, den Charakter der Elegie! Konnte doch Klopstock seine Elegien, die er den Oden angehängt hatte, in der neuen Ausgabe seiner Gedichte unter die Oden selbst aufnehmen! Die Griechen haben, wie es scheint, auch philosophische Elegien gekannt, z. B. die von Mimnermus. Ovid, der ohne Zweifel griechischen Mustern folgte, hat durch seine Elegien der Trauer zufällig veranlaßt, daß man in neueren Zeiten die Elegie überhaupt für ein Trauergedicht ansah, obgleich die Elegien der Wollust von eben die-

sem Dichter weit mehr poetischen Werth haben. Elegien der Liebe würden die von Tibull weit schicklicher, als jene leichtsinnigen Liebesspiele (Amores) Ovid's, genannt werden dürfen, wenn Wollust und Liebe in der antiken Poesie so verschieden wären, wie in der romantischen. Bewundernswürdig spielt der Witz mit der Sinnlichkeit und dem Herzen in den Elegien des Properz, die Göthe so glücklich nachgeahmt hat. Aber wie soll man diese Gattung von Elegien besonders betiteln? Und sie bedarf keines Titels zu ihrer Empfehlung.

5. Sehr ähnlich der Elegie ist die lyrische Epistel. Unter diesem Nahmen pflegt man keine Dichtungsart besonders aufzuführen, vermuthlich weil man die poetische Epistel ohne nähere Bezeichnung in die Reihe der Dichtungsarten aufgenommen hat. Aber die Briefform hat an sich durchaus nichts Poetisches; und ein Gedicht,

dicht, das an eine bestimmte Person gerichtet ist, und die individuellen Verhältnisse zwischen dieser Person und dem Dichter vor Augen hat, kann übrigens durchaus verschieden seyn von den Gedichten, die man im Allgemeinen poetische Episteln betiteln will. Die meisten Oden von Horaz wären sonst Episteln zu nennen. Die meisten der so genannten Episteln gehören in das Fach der didaktischen Poesie. Aber es ist nicht einzusehen, warum sich das Gefühl nicht auch lyrisch in herabgestimmtem Tone, der gebildeten Prose sich nähernd, auf eine Art soll aussprechen dürfen, die den schriftlichen Mittheilungen unsrer Gefühle im gemeinen Leben nachgeahmt zu seyn scheint. Kann die didaktische Epistel sich unter den Dichtungsarten behaupten, so muß auch der lyrischen ein Platz gegönnt werden. Ovid's Briefe aus Pontus haben längst, so geringe auch ihr poetischer Werth ist, diesen Platz bezeichnet. Romantische Sendschreiben der Liebe, nur noch

weniger musterhaft, als Ovid's Briefe aus Pontus, finden sich in der spanischen Litteratur. Ueberhaupt aber ist diese Dichtungsart noch lange nicht genug cultivirt, und noch nicht geworden, was sie seyn könnte. Mehrere der neueren so genannten Episteln, z. B. von Chaulieu, sind zum Theil lyrisch, zum Theil didaktisch.

Eine Abart der lyrischen Epistel ist die so genannte Heroide. Mit der dramatischen Poesie hat die Heroide nicht mehr gemein, als jedes lyrische Gedicht in fremdem Nahmen. Aber natürlicher findet sich die Phantasie zurecht in der dramatischen Darstellung eines Charakters, als in der isolirten Situation eines dem Dichter unähnlichen Individuums, das seine Gefühle in einem langen Sendschreiben ergießen soll. Deßwegen fallen solche, einer fremden Individualität zugetheilte Episteln gewöhnlich so raffinirt und geschwätzig aus, wie die meisten von Ovid, und so viele in neue=

ren Sprachen. Daraus erklärt sich auch, warum Dichter vom ersten Range bis jetzt sich um diese Dichtungsart noch nicht haben verdient machen wollen. Selbst Pope's mit Recht bewunderte Epistel der Heloise an Abälard hat etwas Raffinirtes, das mit einer freien Herzensergießung nicht zusammenstimmt.

Zweyte Classe.

Didaktische Dichtungsarten.

Die didaktische Poesie hat das Unglück gehabt, von einigen neueren Aesthetikern gar nicht anerkannt zu werden. Daß daran diese Poesie selbst nicht schuld ist, läßt schon ihre Geschichte vermuthen. Denn so weit wir die Geschichte der Dichtungsarten verfolgen können bis zu den Zeiten, da noch keine schulgerechte Poetik dem Genie Gesetze vorschrieb, sehen wir die didaktische Poesie so natürlich, wie die lyrische, epische, und dramatische, aus dem menschli-

chen Gemüthe hervorgehen. Und wenn die Kritik solche Meisterwerke, wie Virgil's Landbau, nicht für wahre Gedichte gelten lassen will, muß sie die Natur selbst anfeinden. Aber von Grund aus wird die didaktische Poesie freilich verkannt, wenn man ihr, um sie theoretisch zu vernichten, vorher die Pflicht des Unterrichts in einem andern Sinne, als allen übrigen Dichtungsarten, aufbürdet.

Ein didaktisches Gedicht, das diesen Nahmen verdient, will eben so wenig, wie ein anderes wahrhaft poetisches Geisteswerk, der Wissenschaft vorgreifen, und etwa nur in einem andern Style, als die Wissenschaft, zu dem Verstande sprechen. Aber es will das poetische Interesse hervorheben, das in mehreren allgemeinen Lehren und nützlichen Vorschriften liegt. Es will nicht überzeugen, aber die Wahrheit, die der kalte Verstand, ohne das ästhetische Gefühl zu Rathe zu ziehen, auf Grundsätze zurückführt,

in ein solches Licht stellen, daß wir sie lieb gewinnen, wie das Schöne. Von einem besondern Zwecke der didaktischen Dichtungsarten muß also gar nicht die Rede seyn. Und wenn man gar, wie der Kritiker Engel, ein didaktisches Drama, wie Lessing's Nathan der Weise, mit den Lehrgedichten vermengt, nachdem man der didaktischen Poesie überhaupt einen charakteristischen Zweck, zu unterrichten, untergeschoben hat, geht der richtige Begriff des didaktischen Dichtens völlig verloren. Denn die didaktische Tendenz eines Gedichts, es gehöre zu welcher Classe es wolle, darf nie über die Bestrebung hinausgehen, für gewisse Wahrheiten zu interessiren. Auf diese Art kann, wie wir gesehen haben, auch die lyrische Poesie in einem hohen Grade didaktisch werden, und sogar in didaktische Poesie übergehen. Eben so kann das didaktische Interesse stärker, oder schwächer zusammenfallen mit dem epischen und dramatischen. Der charakteristische Un=

terschied zwischen den didaktischen und den übrigen Dichtungsarten besteht nur darin, daß in jenen die Poesie, doch ohne der Wissenschaft vorgreifen zu wollen, räsonnirend und lehrend, und nur in Beziehung auf allgemeine Wahrheit das Einzelne darstellend, den Gedanken über das Gefühl und die Lehre über die Darstellung, nicht wirklich herrschen läßt, aber herrschen zu lassen scheint. Dadurch entsteht das Gleichgewicht zwischen dem Gefühle und dem Gedanken, oder die didaktische Ruhe, durch die sich das didaktische Gedicht von dem lyrischen trennt. Sobald aber diese Ruhe in dogmatische, oder skeptische Kälte übergeht, oder, sobald nur im mindesten durch die didaktische Composition mehr für den Verstand gesorgt ist, als für das Gefühl und die Phantasie, kann aller Schmuck des Styls den Mangel des poetischen Geistes in solchen, wenn auch noch so lehrreichen Aftergedichten, der Kritik nicht verbergen. Das Meiste, was sich von jeher

für didaktische Poesie ausgegeben hat, ist allerdings nichts weiter, als verkleidete Prose.

Die didaktische Poesie nähert sich der Prose um so mehr, je weniger eine Dichtungsart, die zu dieser Classe gehört, einen höheren Styl zuläßt, z. B. die didaktische Epistel. Einen solchen Schwung der Sprache und des Styls, wie die lyrische Poesie, darf die didaktische auch auf ihrer höchsten Stufe nicht nehmen; aber sie ist doch auch nicht an Nachahmung der Sprache des gemeinen Lebens gebunden. Daß ihr der Styl der trockenen Gelehrsamkeit völlig zuwider ist, bedarf kaum der Erwähnung; denn es ist ja von Poesie die Rede. Aber die didaktische Ruhe verlangt auch andere Versarten, als das lyrische Gefühl. Strophen, den lyrischen ähnlich, passen nicht für Dichtungsarten, die sich unter allen am wenigsten zum Gesange neigen. Die Entfernung der didak-

tischen Poesie von der Musik ist eine natürliche Folge der näheren Verwandtschaft, die zwischen dieser Poesie und der schönen Prose Statt findet, und selbst da empfunden wird, wo übrigens der poetische Charakter der didaktischen Composition keinen Zweifel leidet. Der Hexameter, der sich in griechischen und lateinischen Versen vortrefflich in den didaktischen Ton stimmen läßt, hat im Deutschen zu viel Feierliches für diese Art von Poesie. Kräftig fortschreitende und harmonisch hingleitende jambische Verszeilen von fünf Tacten, mit oder ohne Reim, scheinen den natürlichen Gang des didaktischen Dichters in den neueren Sprachen am besten auszudrücken.

Die didaktischen Dichtungsarten lassen sich eben so wenig, wie die lyrischen, vollständig aufzählen. Selbst diejenigen, die man nach allgemeinen Titeln unterscheiden kann, gehen in einander über. Unter den italienischen Sonetten sind meh-

rere der vorzüglichen didaktisch. Wie wenig man mit den allgemeinen Titeln ausreicht, das Gebiet der didaktischen Poesie zu begrenzen, zeigen auch andere treffliche Gedichte, die hierher gehören, z. B. Wieland's Gedanken über einen schlafenden Endymion.

1. Vor der Kälte, welche die didaktische Poesie so leicht überschleicht, scheint sie am ersten gesichert zu werden, wenn sie sich mit der Satyre verbindet; und gerade da hört sie gewöhnlich am ersten auf, Poesie zu seyn.

Die didaktische Satyre ist die Dichtungsart, die man gewöhnlich ohne nähere Bezeichnung Satyre oder Satire im Allgemeinen nennt, nachdem man sie mit mehreren satyrischen Dichtungsarten, die man anders nicht unterzubringen weiß, zusammengeworfen. Aber Satyre überhaupt ist witziger Spott, also keine Dichtungs-

art. Der witzige Spott kann lyrisch, episch, dramatisch, aber auch didaktisch erscheinen. Er kann die Form des Romans annehmen; oder sich in dialogischen und andern Erfindungen mit genialer Keckheit zwischen der Poesie und der Prose hin und her bewegen, wie bei Lucian; oder in kräftiger und geistreicher Prose sich noch weiter vom Gebiete der eigentlichen Poesie entfernen, z. B. bei Swift und Rabener. Spottlieder, wie die alten griechischen Sillen gewesen zu seyn scheinen, sind von der didaktischen Satyre eben so wesentlich verschieden, wie alle schadenfrohen, höhnischen, gallichten, und dem Pasquill ähnlichen Herzenserleichterungen und Ausbrüche der Leidenschaft in Versen.

Aus der echten didaktischen Satyre spricht räsonnirend und lehrend, und das Einzelne nur in Beziehung auf allgemeine Wahrheit darstellend, eine liberale, edle, über Schadenfreude und niedrige Leiden-

schaften, die sich durch Spott Luft zu machen pflegen, erhabene Seele. Selbst in der freiesten Laune behauptet sie eine gewisse Würde. Ihr Gegenstand sind mehr die Thorheiten, als die Laster, welche die menschliche Natur entstellen; denn das Laster hat etwas Zurückstoßendes, das in epischen und dramatischen Gedichten weit leichter, als in didaktischen, wie der Schatten in einem schönen Gemälde behandelt werden kann, weil das didaktische Gedicht, das gegen das Laster gerichtet ist, nicht umhin kann, unmittelbar und fast ausschließlich mit zurückstoßenden Gegenständen sich zu beschäftigen. Je strenger das Urtheil ist, das über moralische Verdorbenheit und Niedrigkeit ausgesprochen wird, desto leichter schlägt es alle poetische Geistesfreiheit nieder. Der witzige Spott thut dann eine um so weniger schöne Wirkung, je sarkastischer er ist; denn das Bluten der Wunden, die dem Laster geschlagen werden, behält etwas Widriges, auch wenn

die Gerechtigkeit dadurch versöhnt wird; und der Zweck, den Leser, oder Hörer, zu bessern, oder vor dem Laster zu warnen, darf durchaus nicht hervorstechen, wo wahre Poesie bestehen soll. Deßwegen ist die zürnende und geisselnde Satyre mit der gerunzelten Stirn des unwilligen Sittenrichters, etwa im Geist und Style des Juvenal und Persius, so schätzbar sie auch in anderer Hinsicht seyn mag, nur eine interessante Abart derjenigen didaktischen Satyre, die in der Poetik musterhaft genannt werden darf. Ein Ton, wie der, den Horaz in seinen Sermonen traf, heiter, nicht tändelnd, aber auch nicht strenge, ist dieser Dichtungsart weit angemessener. In solchen Satyren, wie diese Sermonen des Horaz, spiegelt sich die Schwäche der menschlichen Natur mehr, als der böse Wille; und der dichtende Geist behauptet selbst in der Nachahmung der schlichten Reflexionsprose des bürgerlichen Lebens eine Art von Poesie, wenn er, wie bei Horaz, ohne einen Zug

von rednerischer Emphase, die treffenden Urtheile gleichsam lyrisch zusammen phantasirt, indem er kühn von einem Gedanken zum andern hinüberspringt, und doch den Faden des didaktischen Zusammenhanges nicht verliert. Daraus folgt nicht, daß die didaktische Satyre, die ein Gedicht seyn will, immer so, wie bei Horaz, mit liebenswürdiger Urbanität dicht an den Grenzen der Prose hinstreifen müsse. Aber ein horazischer Sermon, der eben sowohl sein Thema hat, wie eine Satyre von Juvenal das ihrige, ist doch sicher vor einem solchen Zuschnitte, wie z. B. in Juvenal's Satyre gegen die Frauen sich zeigt, wo die Laster der verdorbenen Weiber Roms capitelmäßig eins nach dem andern vorgeführt, verhört, und gestäupt werden. Ein Satyriker von Genie könnte die Grenzen dieser Dichtungsart noch mannigfaltig erweitern.

2. Von der didaktischen Satyre unterscheidet sich die **didaktische Epistel** zu-

weilen nur durch eine individuelle Wendung. Die trefflichen Episteln des Horaz haben genau denselben Charakter, wie die Sermonen dieses Dichters, nur mit einer bestimmten Beziehung auf die Denk- und Sinnesart der Person, an welche die Epistel gerichtet ist. Aber auch ohne den Ton der Satyre, er sey von welcher Art er wolle, kann die didaktische Epistel, bald heiter scherzend, bald mit dem rührendsten Ernste, an der Grenze der schönen Prose moralische Wahrheiten im Allgemeinen, und doch mit individueller Beziehung, so vortragen, daß ein gewisses poetisches Interesse mit dem didaktischen besteht.

Eine geistvolle Epistel dieser Art, auch wenn sie der Prose noch so nahe liegt, kann leicht poetischer seyn, als eine aufgedunsene, an Gedanken arme, und von Phrasen strotzende Ode. Aber durch absichtliche Nachahmung des natürlichen Briefstyls in der Sprache des gemeinen Lebens

stimmt die didaktische Epistel sich selbst, wenn auch nicht im Ganzen, doch größten Theils, so zur eigentlichen Prose herab, daß sie sich von ihr oft nur durch den Vers unterscheidet. Das Wesen der Poesie kann sich also in keine Dichtungsart weniger zeigen, als in dieser. Wo ihr Ton sich ein wenig hebt, wird er gewöhnlich lyrisch; denn da überwiegt das Gefühl den Gedanken. Deßwegen haben auch die meisten Gedichte dieser Art, die satyrischen ausgenommen, lyrische Stellen. Da nun auch die lyrische Poesie räsonniren darf, so geht die didaktische Epistel zuweilen ganz in die lyrische über, mit der man sie denn auch gewöhnlich unter einem gemeinschaftlichen Titel zusammen stellt. Verfehlt wird aber der Charakter dieser Dichtungsart ganz, wenn sie ihren Nahmen moralischen Abhandlungen leihen muß, die, wie Pope's Moralische Versuche, mit der Poesie fast nichts weiter gemein haben, als den Vers und die schöne Spra-

che. Der gesellige Ton darf der Epistel so wenig fehlen, wie dem freundschaftlichen Briefe im gemeinen Leben; wer aber in geselliger Unterhaltung Abhandlungen spricht, steht, auch wenn er gut spricht, wie ein Professor vor seinen Zuhörern da. Wo die Cultur der geselligen Unterhaltung eine so wichtige Angelegenheit ist, wie in Frankreich, da kann auch die didaktische Epistel am glücklichsten gelingen. Aber das Interesse für die höhere Poesie wird unfehlbar geschwächt, wo schöne Episteln für keine geringere Art von Gedichten gehalten werden, als Trauerspiele und Epopöen. Daß den Deutschen, nächst den Franzosen, diese Dichtungsart vorzüglich gelungen ist, wie die Episteln von Jacobi, Gotter, Pfeffel, und Göckingk, beweisen, ist eine der wenigen guten Folgen der Biegsamkeit, die im deutschen Nationalcharakter nur zu oft die Selbstständigkeit überwiegt. Denn in der geselligen Unterhaltung fehlt es dem Deutschen gewöhnlich sehr an der

Leich-

Leichtigkeit, Gewandtheit, und Freiheit, die der Epistelton verlangt; aber auf dem Papiere und in sich selbst gekehrt, wie beim Dichten, ahmt der Deutsche leichter, als im wirklichen Leben, die gefälligen Formen der Geselligkeit nach, und überträgt in sie, zum innern Gewinn der Epistel, mit seinem gesunden Verstande zugleich seine ernsteren und tieferen Gefühle.

3. Eine andere Dichtungsart der didaktischen Classe ist das Spruchgedicht. Sprüche oder Sentenzen in Verse zu bringen auch ohne poetisches Interesse, ist gerade nicht Mißbrauch der metrischen Formen. In einem guten Verse ausgedrückt, dringt der Gedanke tiefer in das Gemüth, und prägt sich angenehmer dem Gedächtnisse ein. Daher hat man im Orient, im classischen Alterthum, und überall, wo die alte Naivetät noch nicht durch kritische Ueberverfeinerung verscheucht war, solche in Versen abgefaßten Sprüche geliebt und in

Ehren gehalten, und manche der vorzüglicheren nicht mit Unrecht golden genannt. Die meisten dieser goldenen Sprüche, z. B. die pythagoreischen, gehören freylich eben so wenig, wie das güldene ABC, zu den Gedichten. Aber eine scharfe Grenze zwischen treffenden, geist- und lehrreichen, wenn gleich nur prosaischen, Sentenzen, und vereinzelten Gedanken, die uns in eine ästhetische Stimmung setzen, und dunkle, harmonisch sich auf einander beziehende Vorstellungen erwecken, läßt sich doch auch nicht nachweisen.

Die vereinzelte poetische Sentenz geht in das gnomische Epigramm über. Sie kann aber auch mit mehr oder weniger poetischem Geiste ausgeführt, mit andern Gedanken in Verbindung gebracht, und in eine Reihe von Lebensbetrachtungen verwebt werden, die ein Ganzes bilden. Auf diese Art sind die didaktischen Gedichte des Theognis entstanden, die übrigens mehr

hypochondrische Laune, als freie Ansichten des Laufs der Welt und der Bestimmung des Menschen enthalten. Fast unerschöpflich waren die Deutschen in den romantischen Jahrhunderten an moralischen Kraftsprüchen, die sie wenigstens mit einem schwachen poetischen Gefühle in Verse brachten, und auch wohl mit äsopischen Fabeln und didaktischen Erzählungen vermischten, z. B. in dem Renner des Hugo von Trymberg.

4. Der erste Rang in der didaktischen Classe der Dichtungsarten gebührt dem eigentlichen Lehrgedichte, das vorzugsweise diesen Nahmen trägt.

Das eigentliche Lehrgedicht verhält sich zu den übrigen Dichtungsarten, mit denen es zusammengestellt werden muß, ungefähr wie die Epopöe zu den übrigen erzählenden Gedichten. Es soll das Höchste leisten, was die didaktische Poesie vermag.

Es soll die übrigen mit ihm verwandten Gedichte sowohl durch den Umfang seines Inhalts, als durch poetische Kraft, übertreffen. Der Gegenstand des eigentlichen Lehrgedichts ist eine Kunst, oder eine Wissenschaft, oder eine anziehende und nützliche Beschäftigung des wirklichen Lebens. Diesen Gegenstand soll die Phantasie mit lebhaftem Interesse ergreifen, und ganz anders, als in einer dem kalten Verstande angehörenden Abhandlung, von seiner poetischen Seite darstellen, indem der Dichter nur die Miene annimmt, als ob er eigentlich unterrichten wollte. Ohne diese ästhetisch täuschende Miene entsteht kein Lehrgedicht; aber wenn der Dichter im Ernste den Lehrer machen will, eine Abhandlung nur mit einem poetischen Style schmückt, und sie in Verse bringt, so hört er auf, Dichter zu seyn, wenn anders der Verfasser eines solchen Werks nicht ganz aus der Reihe der Dichter auszuschließen ist. Das Gedicht des Lucrez von der Natur

hätte eins der bewunderswürdigsten Lehrgedichte werden können, wenn dieser enthusiastische Anhänger der epikureischen Philosophie mit derselben poetischen Kraft und in demselben Geiste das Ganze entworfen und ausgeführt hätte, wie er mehrere Stellen behandelt hat; aber er wollte seinen Freund Memmius durch dieses Gedicht wirklich in der epikureischen Philosophie unterrichten, und ihn von der Bündigkeit des bestrittenen Systems überzeugen; und der größte Theil seines Werks wurde versificirte Prose. Pope glaubte wahrscheinlich, als er seinen Versuch über den Menschen in einer Sprache und in Versen schrieb, die nichts zu wünschen übrig lassen, den rechten Ton des philosophischen Lehrgedichts besser, als einer seiner Vorgänger, getroffen zu haben; aber sein Werk, das als systematisches, aus geistreichen Reflexionen in einer poetischen Sprache zusammengesetztes Ganzes nicht seines gleichen hat, besteht aus vier folgerechten und ca-

pitelmäßig gegliederten Abhandlungen; es beweiset im Ganzen, wie im Einzelnen, daß Pope weit weniger Dichter war, als Lucrez. Interessiren soll uns der philosophirende Lehrdichter für die Wahrheiten, die er mittheilen will; aber uns zu überzeugen durch bündige Schlüsse in systematischen Abtheilungen überlasse er dem Philosophen, der auf Poesie keinen Anspruch macht. Es ist nicht genug, daß ein prosaischer Zusammenhang unterbrochen werde durch passende Episoden, auf die sich die systematischen Lehrdichter zuweilen etwas zu Gute thun. Solche poetische Ruheplätze erinnern, wenn man sie verläßt, und den logischen Faden wieder aufnimmt, nur desto unangenehmer an die prosaische Natur des Ganzen. Auch mit den glänzenden Beschreibungen ist im Lehrgedichte nicht viel geholfen, wenn diese Beschreibungen nur den Styl beleben und die Trockenheit des Unterrichts mildern. Eine poetische Ansicht des Ganzen soll in

dem Lehrgedichte herrschen. Die Phantasie, nicht der kalte Verstand, soll den Plan entwerfen. Nur solche Wahrheiten sollen mitgetheilt werden, die ein ästhetisches Interesse mit dem didaktischen vereinigen. Was sich in einen solchen Zusammenhang der Materialien nicht fügen will, ist auszustoßen aus dem poetischen Ganzen. Ein classisches Muster in allem, was die Composition eines Lehrgedichts betrifft, ist Virgil's Landbau.

Dem eigentlichen Lehrgedichte ziemt eine gewisse Würde. Es will nicht mit geselliger Behaglichkeit, wie die didaktische Epistel, in leichten Wendungen räsonnirend hin und her schlüpfen; es stellt seinen Gegenstand in das Licht einer durchaus ernsten und zusammenhängenden Betrachtung. Das komische Lehrgedicht, z. B. Ovid's Kunst zu lieben, ist nur eine Parodie des ernsthaften. Die Würde des Lehrgedichts muß sich in den Lehren selbst,

und in der gewählten, jeden tändelnden oder gar niedrigen Ausdruck vermeidenden Sprache zeigen. Aber Phrasenprunk entstellt ein Gedicht, das mit einer gewissen Täuschung die Miene der Wissenschaft annimmt, fast noch mehr, als andere Dichtungsarten. Denn was lehren Phrasen? Je einfacher die didaktische Würde ist, desto lobenswerther.

Man kann die Lehrgedichte eintheilen in theoretische und praktische. Jene schließen alle vollständigen, den Verstand befriedigenden Erklärungen aus; aber sie heben die ästhetisch interessanten Eigenschaften ihres Gegenstandes in einem didaktischen Zusammenhange hervor. Sie lehren uns, nur anders als die Wissenschaft, den Gegenstand näher kennen. Das praktische Lehrgedicht giebt Vorschriften des Thuns und Lassens. Es ist entweder technisch, oder moralisch. Aber alle diese Gattungen von Lehrgedichten gehen in einander über.

Was irgend wissenswürdig ist, kann Gegenstand des theoretischen Lehrgedichts werden, wenn es eine ästhetische Seite zeigt. Aus der Mathematik und der Logik ein Lehrgedicht zu machen, hat glücklicherweise noch niemand versucht. Die Philosophie ist, so weit wir ihre Geschichte verfolgen können, in der Form des Lehrgedichts entstanden, und mußte so entstehen, als Männer von philosophischem Genie, noch unbekannt mit den logischen Beschränkungen des kühn aufstrebenden Wissenstriebes, begeistert wurden von ihren, damals noch vom Reize der Neuheit belebten Betrachtungen über das Seyn und Wirken der Dinge. Die alte orphische Naturphilosophie war didaktische Naturpoesie. Auch als man über die Kräfte des menschlichen Geistes, und über Wahrheit und Täuschung im Allgemeinen nachzusinnen anfing, dauerte jene Begeisterung fort. Wie noch Empedokles über die Natur, so philosophirte Parmenides über Wahrheit und

Täuschung in Versen, die mehr von höherer Poesie enthalten, als die höchst elegante, didaktisch eingekleidete Beschreibung der Naturreiche von Delille. Einige Wissenschaften bieten der didaktischen Poesie einen um so würdigeren Stoff, je mehr sie sich erweitern. Wie wenig vermochte Aratus aus der Astronomie seines Zeitalters zu machen! Er mußte zu mythologischen Beschreibungen der Sternbilder seine Zuflucht nehmen, um seine astronomischen Lehrgedichte über die Prose hinauszurücken. Und welch' ein Lehrgedicht könnte ein Dichter, der eines solchen Stoffes mächtig ist, aus der Astronomie unsers Zeitalters machen! Aber durch bloße Personification die Naturstoffe beleben, wie der Arzt Darwin in seinem botanischen Lehrgedichte, ist nur eine der Figuren, die bald ermüden, wenn kein anderes Interesse hinzukommt. In dem geistvollen psychologischen Lehrgedichte des Engländers Akenside von den Freuden der Einbildungskraft ist eine eigne Art von

Mißverhältniß zwischen dem Stoffe und der Behandlung. Warum, fragen wir, will uns der Dichter didaktisch zeigen, wie die Einbildungskraft erfreuet, da er es doch als Dichter in seinen Werken durch die That beweisen soll?

Das praktische Lehrgedicht thut die schönste Wirkung, wenn es seinen Stoff durch die Behandlung gewissermaßen erst adelt und ihm ein poetisches Interesse entlockt, das er dem gemeinen Beobachter nicht zeigt. So sang der naive Hesiodus mit einfacher Eindringlichkeit und innigem Herzensgefühle nicht sowohl die Freuden, als die Arbeiten und Pflichten des fleißigen Landmannes. Virgil's Phantasie bearbeitete denselben Stoff mit noch mehr Würde. Auch bei ihm sehen wir die Schweißtropfen des Pflügers, dessen Geschäfte eben nicht ästhetisch sind, in dem schönsten Lichte glänzen. Aber, wie Delille in seinem Landmann, mit moralischer

Emphase die delicaten Ergötzlichkeiten eines gebildeten Epikureers empfehlen, der nur darauf raffinirt, wie er das Landleben recht genieße, ist, wenn auch anziehend, doch nichts weniger als herzerhebend. Gewöhnlich versehen es die Verfasser praktischer Lehrgedichte darin, daß sie ihren Gegenstand nicht loslassen wollen, bis sie ihn in allen seinen Theilen beleuchtet haben. Dann dehnt sich das Gedicht entweder über die Grenzen hinaus, die das poetische Interesse dem didaktischen anweiset, oder es werden an dem Gegenstande auch Eigenschaften hervorgehoben, die von der Phantasie mehr umschleiert, als ausgebildet werden sollten. Die englische Litteratur, die mit praktischen Lehrgedichten überladen ist, giebt der Kritik Beispiele im Ueberflusse, um deutlicher zu zeigen, wie in solchen Geisteswerken die Belehrung unschicklich in das Einzelne eindringt, oder das Gewöhnliche durch mahlerische Beschreibungen mühsam zu heben sucht. Das Ge-

dicht über die Schafzucht, so unästhetisch der Nahme lautet, und über die Bearbeitung der Wolle, von dem Mahler Dyer, trifft im Ganzen vortrefflich den Ton des Hesiodus. Aber wer mag es bis zu Ende lesen? Die übrigen englischen Gedichte dieser Gattung, die Jagd von Somerville, das Zuckerrohr von Grainger, der Obstwein von Philips, die Kunst, gesund zu bleiben, von Armstrong, und andere aus dieser langen Reihe, sind fast sämmtlich nicht ohne poetisches Verdienst, aber auch nicht ohne die Fehler, die man den meisten Lehrgedichten mit Recht vorwirft.

Unter den praktischen Lehrgedichten arten die moralischen noch leichter, als die technischen, entweder in prosaische Lebensvorschriften, oder in prunkende Tugendempfehlungen aus; denn jede zusammenhängende Reihe moralischer Verhaltungsregeln, auch wenn sie durch mahlerische Beschreibungen und Digressionen unterbro-

chen wird, rückt uns die strenge Pflicht vor Augen, die in der ästhetischen Reflexion verschwinden muß, wenn das Gute als schön empfunden werden soll. Uz'ens Kunst, stets fröhlich zu seyn, schläfert ein, ob sie gleich einige gelungene Stellen hat. Was für ein poetisches Interesse konnte die Wiederhohlung der bekannten Sätze haben, die beweisen sollen, daß nur die Tugend wahrhaft glücklich macht? Geistreich und kräftig sind Young's Nachtgedanken. Aber welcher Zurüstung von frappanten, nicht selten erzwungenen Einfällen, von kühnen und abenteuerlichen Bildern, bedurfte es, um diese moralische Ueberspannung interessant zu machen! Und doch ermüdet auch sie, wie alles Ueberspannte.

Dritte Classe.

Epische Dichtungsarten.

Nicht von ungefähr scheint es gekommen zu seyn, daß die epische Poesie sich

auf eine ähnliche Art nach dem gesprochenen Worte, dem Epos, nennt, wie die lyrische Poesie ihren Nahmen von der Leyer, der Begleiterin des Gesanges, erhalten hat, obgleich die erzählenden Gedichte im Alterthum so gut, wie die Lieder und Oden, gesungen wurden. Denn Erzählung, sey sie auch noch so poetisch, ist ursprünglich kein Ausbruch des Gefühls, das unmittelbar zum Gesange sich neigt. Ein starkes und tiefes Gefühl kann allerdings der Erzählung zum Grunde liegen, und sich in ihr zur Dichtung ausbilden; aber dann tritt das Gefühl schon aus seiner ursprünglichen Form hinaus. Die gesungene Begebenheit nimmt schon dadurch, daß sie gesungen wird, etwas vom Charakter der Dichtung an.

Jede Begebenheit, die nur einigermaßen für das Gefühl, nicht für den kalten Verstand allein, interessant ist, und der Einbildungskraft eine angenehme Beschäftigung

giebt, kann Stoff eines erzählenden Gedichts werden. Aber so wenig jede erdichtete Begebenheit von poetischer Natur ist, eben so wenig kann durch den Schmuck des Styls in schönen Versen eine Erzählung, deren Stoff das Gefühl wenig anspricht, oder der Einbildungskraft wenig Unterhaltung giebt, zu einem vorzüglichen Gedichte werden. Eine kleine Erzählung ähnlich einer Anekdote, in wenigen einfachen, aber sprechenden und mahlerischen Zügen, z. B. Göthe'ns König von Thule, kann mehr poetischen Werth haben, als kunstreich prangende, mit glänzenden Bildern und Beschreibungen überflüssig ausgestattete Berichte von Heldenthaten, die dem gewöhnlichen Laufe der Dinge so ähnlich sind, daß sie uns fast nur historisch, also prosaisch, interessiren. Aus diesen und andern Gründen ist auch gar nicht leicht, im Allgemeinen befriedigend zu sagen, was eine wahrhaft poetische Erzählung von einer interessanten prosaischen unterscheidet.

Und

Und doch thut ein gebildetes Gefühl über diesen Unterschied, nach dem Eindrucke, den die Erzählung auf uns macht, in den meisten Fällen einen sehr bestimmten Ausspruch. Auf die Erdichtung allein kommt hier wenig an; denn sonst müßte auch der Lügner zu den Dichtern gezählt werden; aber ohne allen Reiz der Erdichtung ist eine Erzählung kein Werk der Phantasie, also kein Gedicht. Wo die anschauliche Darstellung zu der Wahrheit der Begebenheiten gar nichts Erfundenes hinzufügt, da hat die mahlende Phantasie nur die Rolle der Erinnerung gespielt. Und doch giebt es wirkliche Begebenheiten, die in dem schlichtesten Gewande der anschaulichen Wahrheit dargestellt, ohne alle Hülfe der Phantasie, eine so poetische Wirkung thun, als ob sie zu diesem Zwecke erdichtet wären. Mehrere der alten spanischen Romanzen, deren Held der Cid ist, gehören in diese Reihe. Aber nur vereinzelt und in kleineren Erzählungen von poetischem Gehalt thut das wirkliche

Leben dem Dichter diesen Dienst. Wo wirkliche Ereignisse im erweiterten Zusammenhange zu einer Begebenheit werden, mischt sich nach dem natürlichen Laufe der Dinge in den poetischen Theil der Wirklichkeit so viel Unpoetisches ein, daß der erzählende Dichter, wenn er auch zu der historischen Wahrheit nichts hinzufügen will, wenigstens vieles, was zu ihr gehört, aus seiner Erzählung verbannen, und schon in diesem negativen Sinne sich als Dichter zeigen muß. Es verhält sich also mit der Erfindung der Begebenheiten in der erzählenden Poesie auf eine ähnliche Art, wie in der Mahlerei. Wie der Mahler die Natur beobachten und studiren muß, und im Wetteifer mit ihr zuweilen nichts Schöneres hervorbringen kann, als, was die Natur selbst ihm zeigt, so muß der erzählende Dichter das wirkliche Leben beobachten und studiren, und dann wird auch er finden, daß er in manchen Verhältnissen nichts Schöneres erdichten könnte, als, was sich wirk-

lich ereignet. Nur durch gehörige Vertheilung solcher Züge nach dem Leben erhält auch die erdichtete Erzählung jene innere Wahrheit, die eins der Elemente des Kunstschönen, und ohne welche aller poetische Schmuck eitler Flitterstaat ist. Aber je größer der Umfang der poetischen Erzählung, desto deutlicher muß sich der Dichter von dem prosaischen Erzähler auch durch Erfindung von Begebenheiten unterscheiden. Wie weit er dabei in das Reich des Wunderbaren vordringen, und wie lange er in diesem Reiche verweilen darf, läßt sich nur nach der besondern Natur der verschiedenen Arten erzählender Gedichte beurtheilen. Aber wo der Styl allein, und wäre er noch so geistreich und mahlerisch, die Stelle der Erfindung vertreten soll, hat auch die lebhafteste und interessanteste Erzählung gar kein, oder nur ein sehr schwaches, poetisches Interesse. Wer mit dem feinen und naiven Jean Lafontaine der Meinung ist, an der erzählten Geschichte selbst sey

dem Dichter wenig gelegen; auf die Art, wie man erzähle, komme alles an; der stimmt die Forderungen, die er an ein Gedicht macht, so tief herab, daß die Poetik zur bloßen Stylistik wird.

Durch das innere Interesse unterscheidet sich das erzählende Gedicht von dem Mährchen. Das Mährchen hat keinen andern Zweck, als, durch angenehme Beschäftigung der Phantasie die Zeit zu verkürzen. Das erzählende Gedicht, das diesen Nahmen verdient, spielt nicht mit erdichteten Begebenheiten, wie ein Kind mit Bildern; es eröffnet uns einen Blick in das Innere der Seele, wo die wahre Heimath der Poesie ist. Es zeigt uns, wie Neigung und Leidenschaft den Menschen auf die mannigfaltigste Art zum Handeln treiben; wie das gute Princip in der menschlichen Natur mit dem bösen streitet; wie die Schwäche des menschlichen Herzens, und wie seine Kraft und Größe sich offenbart.

Das erzählende Gedicht, wie es seyn soll, hat einen psychologischen Gehalt. Wenn es unsre Menschenkenntniß auch nicht eigentlich erweitert, bestätigt es wenigstens, was wir von der menschlichen Natur schon wußten, und zeigt es in einem neuen und interessanten Lichte. Es hat, ohne zu moralisiren, einen moralischen Werth, wenn es das Liebenswürdige und Edle, wo es in seiner natürlichen Schönheit hervortritt, nur nicht entstellt, nicht auf Kosten der edleren Gefühle den Sinnen schmeichelt. Aber wo die Erzählung sichtbar darauf angelegt ist, daß eine Lehre aus ihr hervorgehe, oder, daß sie den Willen bessere, verliert sie die Natur eines eigentlichen Gedichts, und geht in die äsopische Fabel über, die zwischen der Poesie und der Prose liegt.

Die epische Composition verlangt keine Ueberraschung; aber sie duldet keine chronologische Anordnung nach dem Bedürf=

nisse des Verstandes, der lernen will, wie Eins aus dem Andern folgte, indem das Eine nach dem Andern sich begab.

Der Styl der epischen Dichtungsarten unterscheidet sich besonders vom Style der lyrischen Poesie durch eine gewisse Ruhe, von der schon oben die Rede war, die aber auch von der didaktischen Ruhe verschieden ist. Die didaktische Poesie erlaubt sich auch wohl lyrische Aufwallungen, wie wir gesehen haben; und auf eine ähnliche Art beweiset auch der erzählende Dichter zuweilen durch eine lyrische Erhebung des Tons, daß er kein kalter Berichtsabstatter ist. Behauptet die poetische Erzählung durchgängig diesen Ton, so nimmt das Epos einen lyrischen Charakter an. Wer darf ihm verbieten, daß es sich diese Umwandlung gestatte? Treffliche Gedichte können auf diese Art entstehen; nur dürfen sie nicht lang seyn. Aber der natürliche Gang der Erzählung ist in den meisten Fällen

ein ruhiger Schritt von einem Ereigniß zum andern, damit der Zusammenhang des einen mit dem andern in objectiver Klarheit erscheine, und der Erzähler nicht sich selbst darstelle anstatt der Handlung, die außer ihm liegt. Deßwegen kennt das Epos weder die Gedankensprünge, noch die kühnen Metaphern der lyrischen Poesie. Aber durch treffende Vergleichungen und mahlerische Beschreibungen kann der epische Styl eine hinreissende Lebendigkeit erhalten. Mit der epischen Ruhe stimmen denn auch die Versarten überein, die dem erzählenden Gedichte die angemessensten sind. Daher leisten in mehreren Sprachen die ununterbrochen fortwallenden Hexameter, oder gleichförmige jambische Zeilen von einer gewissen Länge, dem epischen Dichter dieselben Dienste, wie dem didaktischen. Doch wird auch durch Strophen das epische Interesse nicht gestört, wenn die Strophe eine gewisse Ausdehnung hat, und aus keinen zu kurzen Zeilen besteht. Die italienischen Octaven

sind Muster epischer Strophen. Ist die Erzählung conversationsmäßig, so kann sie gerade so, wie es auch der didaktischen Epistel erlaubt ist, mit einer zutraulichen Nachlässigkeit von längeren zu kürzeren Zeilen abwechselnd übergehen, ohne sich an ein bestimmtes Sylbenmaß zu binden.

Es giebt so mancherlei Arten erzählender Gedichte, daß keine allgemeinen Titel hinreichen, sie zu bezeichnen. Und doch lassen sie sich sämmtlich, so weit es die Theorie verlangt, nach drei Abtheilungen leicht übersehen.

1. Alle erzählenden Gedichte, die weder eigentliche Epopöen sind, noch, wie die Romanzen und Balladen, den Styl des Volksliedes annehmen und dadurch in die lyrische Poesie übergehen, lassen sich, so verschiedenartig sie auch übrigens seyn mögen, in einer gemeinschaftlichen Uebersicht zusammenstellen. Denn alle diese Gedichte nähern

sich entweder der eigentlichen Epopöe, oder sie entfernen sich so weit von ihr, daß sie sich zuweilen nur durch die metrische Form von unterhaltenden prosaischen Erzählungen unterscheiden. Ob sie ernsthaft, oder komisch sind, kommt hier nur beiläufig in Betracht; denn ernsthaft, oder komisch, können alle möglichen Arten von Gedichten seyn, das eigentliche Lehrgedicht, die strenge Epopöe, und das Trauerspiel ausgenommen. Der Ton mancher kleineren poetischen Erzählungen beruht auf einer interessanten Unentschiedenheit zwischen dem Scherz und dem Ernste.

Am nächsten mit der unterhaltenden Prose verwandt sind die conversationsmäßigen und novellenartigen Erzählungen in Versen. Solche Erzählungen werden seltener entstehen, wo die Poesie überhaupt für etwas Großes gilt, und ihrer ursprünglichen Bestimmung gemäß auf das menschliche Gemüth wirkt. Deßwegen scheinen die alten Griechen diese Art von Gedichten kaum

gekannt zu haben, wenn nicht vielleicht einige der milesischen Mährchen, die wegen der Zartheit und Anmuth ihrer Erfindung berühmt waren, hierher gehören. Aber in einem Zeitalter, wie die romantischen Jahrhunderte, da die Poesie, zwar nicht ausschließlich, aber doch vorzüglich diente, die gesellige Unterhaltung zu beleben, konnte sich leicht die Neigung verbreiten, allerlei kleinen und unterhaltenden Geschichten einen Anstrich von Poesie zu leihen. So entstanden die vielen erzählenden Gedichte, die man damals in Frankreich zu den Fabliaux zählte. Die deutschen Dichter des Mittelalters wetteiferten in diesem Felde mit den Franzosen. Die komischen Erzählungen dieser Art wurden Schwänke genannt. Der Engländer Chaucer trug eine reiche Sammlung solcher Erzählungen von allen Gattungen zusammen, erzählte nach, dichtete hinzu, und knüpfte den ganzen Vorrath an ein gemeinschaftliches Band. Geistliches und Weltliches, Bruchstücke aus

der Staatengeschichte, mitunter auch Anekdoten und bloße Stadtgeschichten, wurden in diesem Geschmacke zu kleinen poetischen Erzählungen geformt, wie es sich traf, bald rührend, bald lustig, bald fromm, bald übermüthig, oder auch mit einem didaktischen Ernste, wie der Stoff und die Laune des Erzählers es mit sich brachten. Und was wäre wohl die Ursache gewesen, warum der Italiener Boccaz dieser Art von angenehmen Erzählungen die metrische Form entzog, und sie umgestaltete zu Novellen in Prose? Verse konnte Boccaz auch machen, wenn gleich keine musterhaften. Aber der italienische Geschmack scheint, wie der griechische, diese Art von Erzählungen nicht in das Gebiet der vollendeten Poesie haben ziehen zu wollen. Was etwa Poetisches in der einen, oder der andern solcher Geschichten liegt, kann unversehrt bleiben, auch wenn es nicht in Versen erzählt wird. Der Mangel der metrischen Form drückt in der italienischen Novelle natürlich aus, daß

eine solche Erzählung kein eigentliches Gedicht seyn soll, auch wenn sie nicht ohne poetisches Interesse ist. Aber bei den Franzosen, die Alles für ein Gedicht halten, was nur geistreich und unterhaltend in Versen abgefaßt ist, behaupteten die Fabliaux ihre alten Privilegien, verwandelten sich in Contes, legten das alte Rittercostüm ab, nahmen die Farbe der neueren Zeiten an, wurden leichtsinnig im äußersten Grade, ließen sich aber den Vers nicht nehmen, und schmückten sich mit allen kleinen Reizen, die der Styl der geistreichen Unterhaltung zuläßt. Der größte Meister in dieser Erzählungskunst, Jean Lafontaine, wurde unnachahmlich dadurch, daß er mit dem ihm eigenen Kindersinne, durchaus naiv und doch mit dem feinsten Geschmacke, der alten romantischen Treuherzigkeit die Eleganz seines Zeitalters mittheilte. Die Kritik würde sich sehr eigensinnig beschränken, wenn sie solche und andere novellenartige Erzählungen unter kei-

ner Bedingung für Gedichte gelten lassen wollte. Ein zartes poetisches Gefühl kann sich auch conversationsmäßig und in Kleinigkeiten aussprechen. Mehrere der alten romantischen Gedichte dieser Art, auch in der älteren deutschen Litteratur, sind reich an Zügen des kräftigen und heiteren Witzes, die uns gerade in die Stimmung setzen, in der man seyn muß, um das Leben, wie es ist, bald von der lächerlichen, bald von der ernsthaften Seite ästhetisch anzusehen. Manche der alten deutschen Schwänke, auch die etwas späteren von Hans Sachs nicht zu vergessen, sind Schooßkinder einer fröhlichen Phantasie, und nichts weniger als bloß versificirte und artig aufgeputzte Anekdoten.

An die novellenartigen, meistens komischen Erzählungen grenzen andere, die in der romantischen Zeit auch zu den Fabliaux gezählt wurden, aber von einer höheren poetischen Natur sind, entweder,

weil ein höheres Gefühl aus ihnen spricht, z. B. aus den kleinen erzählenden Gedichten von Schiller, oder weil die Phantasie den Stoff mit mehr Freiheit behandelt, mehr Erfindung hineingelegt, oder ihn selbst geschaffen hat. Die griechische Erzählung von Hero und Leander, die man, gegen alle Grundsätze der historischen Kritik, ehmals dem Musäus zuschrieb, kann hier als Beispiel aus der alten Litteratur genannt werden. Auch die mythischen Erzählungen, die Ovid unter dem Titel Metamorphosen durch einen einzigen langen Faden, mehr künstelnd, als dichtend, zusammengeknüpft hat, gehören in dieses Fach. Neben sie kann man mancherlei kleinere erzählende Gedichte aus der neueren Litteratur stellen, vorzüglich unter Wieland's Werken die komischen oder, wie sie auch ein Mal hießen, griechischen Erzählungen, in denen die feinste Poesie des Scherzes und der Satyre den antiken Stoff modernisirt, und ihn mit einer Menschenkenntniß aus-

stattet, die das Interesse jedes mahlerischen Zuges erhöhet. Wieland hat auch gezeigt, wie Feenmährchen, in diesem Sinne behandelt, sich über den gemeinen Zweck erheben, die Zeit zu verkürzen. Und wie geistliche Wundergeschichten eine poetische Bildung annehmen können, die keinem geschmacklosen Aberglauben schmeichelt, lehren uns Herder's Bearbeitungen einiger Legenden.

Hat das erzählende Gedicht einen reicheren Stoff und einen größeren Umfang, so nähert es sich in manchen Verhältnissen der eigentlichen Epopöe. Welcher Deutsche, den keine schiefe Kritik in der richtigen Schätzung des Schönen irre gemacht hat, wird Gedichte, wie Wieland's Gandalin, oder Clelia und Sinibald, nicht zu den trefflichsten dieser Art in der neueren Litteratur zählen! Wie Begebenheiten aus dem häuslichen Leben durch poetische Erzählungskunst mit epischer Umständlich-

keit in das schönste Licht gestellt werden können, hat wohl noch kein Gedicht besser gezeigt, als Göthe'ns Hermann und Dorothea.

In andern erzählenden Gedichten ist das didaktische Interesse mit dem epischen auf das engste verbunden, aber ganz anders, als in der äsopischen Fabel, wo die Erzählung nur Einkleidung eines allgemeinen Satzes ist. Wieland's Musarion hat als Gedicht dieser Art nicht seines gleichen. Ist aber die didaktische Erzählung von größerem Umfange allegorisch, so wird sie, wie jede umständliche Allegorie, auch bald ermüdend, weil es eine sehr einförmige Geistesbeschäftigung ist, in einer langen Reihe von Bildern den allgemeinen Begriff anerkennen.

2. An die lyrische Poesie werden wir auf eine eigne Art erinnert durch die erzählende Romanze oder Ballade; denn

in dieser Dichtungsart vereinigt sich das epische Interesse mit dem lyrischen so, daß der Unterschied zwischen lyrischer und epischer Poesie beinahe zu verschwinden scheint. Gleichwohl bleibt die Romanze oder Ballade epischer Natur, wenn sie anders nicht ihre Grenzen überspringt, und sich in ein Mittelding zwischen Lied und Erzählung verwandelt.

Die epische Poesie kann leicht einen lyrischen Ton annehmen, wenn das Gefühl des Dichters zugleich mit der Begebenheit, die er erzählt, stark und anziehend sich erhebt. Erzählende Gedichte, die durchaus verschieden sind von der Romanze oder Ballade, können lyrische Stellen haben, oder eine lyrische Einleitung. Die Romanze oder Ballade unterscheidet sich von den übrigen epischen Dichtungsarten nicht durch einen Ton, der das eigne Gefühl des Dichters stärker ausdrückte, als der gewöhnliche Gang der Erzählung auch in Versen es mit

sich bringt. Auch wo das eigene Gefühl des Dichters, wie in andern Erzählungen, zu schweigen scheint, weil es ganz in die objective Darstellung übergegangen ist, verschwistert sich die Ballade mit der lyrischen Poesie, indem sie ihrem Stoffe die Form des Liedes giebt, nicht etwa nur die metrische Form, sondern zugleich auch die rasche Bewegung des Liedes. Wie ein wallender Strom, oder wenigstens wie ein rieselnder Bach, zwischen engen Ufern ergießt sich in der Ballade die Begebenheit, die in andern erzählenden Gedichten gleichsam ausgebreitet und langsamer hinfluthet. Deßwegen begnügt sich diese Dichtungsart oft mit wenigen interessanten Augenblicken, die sie episch hervorhebt und ausmahlt. Mehrere alte spanische Romanzen sind nichts weiter als kleine epische Situationsgemählde. Eine lange, mehr oder weniger verwickelte Geschichte auf diese Art zu erzählen, ist unnatürlich; denn so wie die Geschichte sich dehnt, entsteht für die Erzäh-

lung sogleich wieder das Bedürfniß der epischen Umständlichkeit und Ruhe. Die Handlung in der Romanze oder Ballade muß wenigstens sehr einfach seyn, auch wenn das Gedicht durch mahlerische Darstellung sich erweitert. Je länger also ein Gedicht dieser Art ist, desto mehr muß es hinreissen durch mahlerische Anschaulichkeit und Lebendigkeit. Den Charakter der höheren lyrischen Dichtungsarten, besonders der Ode, kann die Ballade nicht wohl annehmen, weil die Reflexionen, durch die uns die höhere Lyrik auf einen Standpunkt der idealen Weltbetrachtung stellt, zum Styl einer raschen Erzählung nicht passen. Natürlich nimmt also die Ballade mehr oder weniger den populären Ton des eigentlichen Liedes an. Je ähnlicher sie dem Volksliede ist, desto treuer bleibt sie ihrer ursprünglichen Bestimmung. Denn ganz im Geist und Style des Volksliedes entstand diese Dichtungsart, wo sich das lyrische Interesse nicht sehr früh von dem epischen schied.

Ihrer Natur im Allgemeinen nach, ist die Romanze gar nicht nothwendig ein romantisches Gedicht. Aber im alten Griechenland und Rom nahm die epische Poesie von ihrer Entstehung an eine andere Richtung. Auch im neueren Italien und in Frankreich floß das lyrische Interesse nicht so, wie die Romanze oder Ballade es verlangt, mit dem epischen zusammen. Desto mehr begünstigte der Zufall die Entstehung dieser Dichtungsart in Spanien, auf der britannischen Insel, und auch hier und da in Deutschland, während der romantischen Jahrhunderte. Aus den vorzüglicheren der alten spanischen, englischen, schottischen, und auch aus einigen alten deutschen Gedichten dieser Art, die aber in Deutschland ehmals nur Lieder genannt wurden, muß man lernen, bis zu welcher Kraft und Anmuth die Phantasie ohne alle methodische Cultur es in solchen kleinen Erzählungen bringen kann. Kein Dichter aber hat besser, als Bürger, der Liederdichter, gezeigt, wie die Ballade,

nicht sowohl ihre Grenzen erweitern, als innerhalb dieser Grenzen im höchsten Grade mahlerisch werden und wahre Popularität mit einer seltenen Cultur des Styls vereinigen kann. Die trefflichen Romanzen von Göthe, und einige von Schiller, neigen sich schon mehr zu andern Arten von erzählenden Gedichten hinüber.

3. Auf der höchsten Stufe der erzählenden Poesie steht die Epopöe, oder das Gedicht, das mit Recht vorzugsweise episch heißt. Keine Dichtungsart ist von den Theoretikern umständlicher besprochen; und doch haben die meisten dieser Bemühungen die Idee, von der die Theorie ausgehen sollte, mehr verfälscht, als erläutert. Eine Menge von Mißverständnissen über die echte Epopöe sind daraus entstanden, daß man der erzählenden Poesie überhaupt Pflichten auferlegt hat, die sie ihrer wahren Bestimmung gemäß nicht kennt. Andre irrige Begriffe von epischer Schönheit sind aus

der Vergleichung des alten classischen und des romantischen Epos entstanden. Und der deutsche Nahme Heldengedicht hat auch die Verwirrung mehr befördert, als gehoben.

An die höchsten Gesetze der erzählenden oder epischen Poesie überhaupt, von denen oben die Rede war, müssen wir uns hier erinnern. Denn es versteht sich ja von selbst, daß Alles, was zur Schönheit eines erzählenden Gedichts überhaupt gehört, in einem vorzüglichen Grade der eigentlichen Epopöe eigen seyn muß, da diese Dichtungsart sich über alle übrigen, die mit ihr in eine Classe gehören, erheben will. Auf nichts anderes gründet sich die wahre Idee der Epopöe, als auf das Streben einer dichterischen Phantasie, einen gewissen Stoff so zu behandeln, daß das Höchste geleistet werde, was die erzählende Poesie leisten kann. Durch dieses Streben hat sich die Epopöe im Alterthum aus zerstreuten Sagen und

Nationalgesängen gebildet; und von eben dieser Idee sind auch in neueren Zeiten alle echten Epopöen ausgegangen. Wir knüpfen also hier die Theorie dieser Dichtungsart an keine willkürliche Definition; aber wir lassen uns auch nicht stören durch die Nebenbedeutungen, die man dem Worte Epopöe schon im Alterthume, da sie auch wohl heroisches Gedicht genannt wurde, zu geben angefangen hat. Aus dem natürlichen Streben des dichtenden Geistes, das Höchste zu leisten, was die erzählende Poesie vermag, ergiebt sich der wahre Begriff von epischer Größe. Die Epopöe muß nicht nur einen weiten Umfang haben, damit das Gedicht an Mannigfaltigkeit so reich, als möglich, sey; die Begebenheit selbst muß zu den größten gehören, die das Herz erheben und die Phantasie beflügeln können. Also keine Privatgeschichte, sey sie auch noch so reich an interessanten Ereignissen, taugt zum Stoffe eines Gedichts dieser Art. Selbst heroische

Thaten, die nur ein Privatinteresse haben, sind für die Epopöe zu klein. Das Wohl, oder die Ehre, einer ganzen Nation muß auf dem Spiele stehen, wie in der Iliade die beleidigte Ehre des gesammten Griechenlands von der einen Seite, und von der andern die Rettung, oder der Untergang, des trojanischen Staats; oder ein neues, vielleicht gar zur Weltherrschaft bestimmtes Reich muß gegründet werden, wie in der Aeneide; oder eine große Angelegenheit eines weit verbreiteten religiösen Glaubens, wie in Tasso's Jerusalem die Ehre der Christenheit und die damit verbundene Wichtigkeit der Befreiung des heiligen Grabes, ersetzt das Nationalinteresse; oder die epische Handlung umfaßt das Interesse der ganzen Menschheit, wenn auch nur nach der Idee eines bestimmten Religionssystems, wie in Klopstock's Messiade. Aber wo unsre Aufmerksamkeit auf Begebenheiten dieser Art ruhet, da erwacht auch in der menschlichen Seele die Idee der unwidersteh-

lichen Macht, die wir Schicksal nennen, wir mögen dabei an eine blinde Nothwendigkeit, oder an eine höchste Weisheit glauben, die den Lauf der Dinge geordnet hat. Je größer eine außerordentliche Begebenheit ist, die das Glück und Unglück Vieler umfaßt, desto natürlicher denkt der Mensch dabei an die ewige Ordnung der Dinge. Dieser Gedanke vollendet die epische Größe, indem er das Endliche an das Unendliche knüpft. Wo also nicht in einem erzählenden Gedichte der mystische Gang des Schicksals oder der göttlichen Vorsehung im Großen sich offenbart, da ist das Gedicht keine Epopöe, die ganz der Idee entspricht. Aber mit einem abstracten Begriffe vom Schicksal ist der Poesie nicht gedient. Der kalte Begriff muß versinnlicht werden, aber ja nicht durch allegorische Personen, die eben so kalt sind, wie z. B. die Zwietracht in Voltaire's Henriade. Auch Geister, die nur als Zuschauer erscheinen, und wieder verschwinden, wie in den ossianischen Ge-

dichten, sind nicht hinreichend zu der epischen Magie, wie wir sie nennen dürfen. Repräsentanten des Schicksals müssen über- oder unter-irdische, in jedem Falle übermenschliche Mächte seyn, die als unsterbliche Götter oder Dämonen mit individueller Thätigkeit sich in die Angelegenheiten der Sterblichen einmischen und die Begebenheiten lenken. Fehlt in der epischen Composition diese mit einem hergebrachten, sehr unschicklichen Kunstnahmen so genannte Maschinerie, so sinkt die Epopöe in die Reihe der historischen Gedichte herab, die man gewöhnlich auch für Epopöen erklärt, z. B. Lucan's Pharsalia, oder Glover's Leonidas. Daß einige Kritiker solchen Gedichten den Vorzug vor der echten Epopöe geben konnten, war eine Folge des falschen Naturalismus in der Aesthetik. Durch die entscheidende Einwirkung der überirdischen Mächte und den unabänderlichen Willen des Schicksals soll in der epischen Composition die Freiheit und das

Verdienst der handelnden Personen nicht aufgehoben werden; aber eine große Begebenheit, die übrigens ein passender Stoff für die Epopöe ist, muß schon durch eine Reihe von Jahrhunderten mit einem gewissen Dunkel umgeben seyn, damit die höheren Mächte nach irgend einer poetischen Mythik in den historischen Theil der Composition so natürlich verflochten werden können, daß sie sich nicht bloß als poetische Figuren ausnehmen. Eine ganz erdichtete Begebenheit kann in der Epopöe so wenig, wie im höheren Trauerspiele, die gewünschte Wirkung thun, weil das Interesse für Wahrheit, also bei Erzählungen für historische Wahrheit, in der menschlichen Seele nicht ganz aufgehoben werden darf, wenn die Dichtung den hohen Ernst der echten Epopöe nicht verfehlen will. Eine gewisse historische Beglaubigung gehört also zur Würde dieser Dichtungsart. Desto freier darf und soll die Phantasie des Dichters in der epischen Erfindung den

Stoff umbilden, erweitern, und über den gewöhnlichen Lauf der Dinge hinausrücken. Das Wahre und das Wunderbare müssen einander in jeder Beziehung durchdringen.

Das Gesetz der epischen Größe verlangt, daß das Schicksal außerordentliche Veranstaltungen getroffen zu haben scheine, um zum Theil mit, zum Theil wider Willen der Sterblichen ein gewisses Ziel zu erreichen. Große Kräfte müssen ringen mit großen Hindernissen. Da nun die Sterblichen vorzüglich die handelnden Personen in der Epopöe sind, weil die Götter und Dämonen als Repräsentanten des Schicksals den natürlichen Lauf der irdischen Begebenheiten nur beschleunigen, oder hemmen, so müssen die Hauptpersonen in einem solchen Gedichte auch außerordentliche Menschen und Lieblinge der Götter seyn. Im Streite mit dem Schicksale, oder den Willen des Schicksals im Gefühle ihrer eignen Kraft unerschütterlich ausführend, sind sie Hel-

den. In diesem Sinne ist jede echte Epopöe ein Heldengedicht. Nicht aller Heroismus ist martialisch; aber nach dem natürlichen Laufe der Weltbegebenheiten wird das Glück und Unglück der Nationen in kritischen Lagen gewöhnlich, und zuweilen eine der größten Angelegenheiten der Menschheit, auf den Schlachtfeldern entschieden, wie die Rettung der europäischen Cultur und Geistesfreiheit in der Schlacht bei Leipzig. In Klopstock's Messiade ist der Heroismus, ohne welchen dem Gedichte der höchste epische Schwung fehlen würde, moralisch und mystisch, aber ungeachtet seiner Uebernatürlichkeit durchaus nicht unnatürlich. Eine kühnere Verschmelzung des Irdischen mit dem Ueberirdischen in der Handlung einer Epopöe läßt sich nicht denken, als diese, da ein göttliches Wesen, aus Liebe zu den Sterblichen, heroisch sich selbst aufopfernd und seine Gottheit verleugnend, menschlich leidet und stirbt, um die Geretteten, für die es stirbt, mit sich zu der Glorie der Ewigkeit

zu erheben, zu der es majestätisch als Sieger zurückkehrt. Die Einheit der epischen Composition scheint zu verlangen, daß immer Ein Held, wenn ihrer mehrere auftreten, vor den übrigen hervorrage, und der eigentliche Held des Gedichts sey. Aber warum sollte nicht das Interesse Einer entscheidenden Begebenheit, wenn es stark genug ist, unter mehrere ausgezeichnete Personen ohne Nachtheil für die Wirkung des ganzen Gedichts vertheilt werden können? Durchaus fehlerhaft ist eine verkehrte Einheit, wie in Milton's verlornem Paradiese, wo der wahre Held des Gedichts der Satan ist, dessen kühne, der Gottheit trotzende Unternehmungen denn doch nach der Absicht des Dichters nicht verherrlicht werden sollten, obgleich Adam als ein armer Sünder vom Schauplatze abtritt, nachdem das Werk der Hölle gelungen. Aber die epische Größe verlangt auch, daß der Reichthum der Phantasie des Dichters und sein Beruf zu einer Dichtung dieser Art sich in einer

Mannigfaltigkeit von interessanten Charakteren und in der Erfindung von Situationen zeige, die jedem Charakter Gelegenheit geben, sich geltend zu machen.

Aus diesen Grundgesetzen der Epopöe folgt aber nicht, daß nicht große erzählende Gedichte, denen man einen andern Nahmen geben sollte, vieles von der höheren Schönheit, die der echten Epopöe eigen ist, in sich sollten aufnehmen können. Daher mag es auch gekommen seyn, daß man den Begriff des höheren Epos schon im Alterthum weiter ausdehnte, und die homerische Odyssee so gut, wie die Iliade, zu den Epopöen zählte. Auf diese Art hat man in den neueren Zeiten auch die großen romantischen Rittererzählungen, unter denen Ariost's Roland vor allen übrigen hervorragt, in das Verzeichniß der eigentlichen Epopöen eingetragen. Aber der charakteristische Unterschied zwischen solchen Gedichten und der eigentlichen Epopöe ist

unvertilgbar. Auf was für Abwege die Kritik gerathen kann, wenn sie das Verdienst der großen romantischen Rittererzählungen, die der eigentlichen Epopöe mehr oder weniger ähnlich sind, genau mit demselben Maßstabe mißt, als ob es Gedichte derselben Art wären, hat sich nicht deutlicher gezeigt, als bei den widersinnigen Streitigkeiten, die im sechzehnten Jahrhundert unter den italienischen Kritikern über die Vergleichung von Ariost's Roland mit Tasso's Jerusalem entstanden. Auch durch eine verständige Unterscheidung des romantischen Epos von dem antiken, die damals den Kritikern noch nicht in den Sinn kam, hätte jener Streit nicht geschlichtet werden können; denn romantisch ist auch Tasso's Jerusalem, nur auf eine andre Art, als Ariost's Roland; aber jenes Gedicht ist, gewisse Fehler des Styls abgerechnet, das erste Muster einer echten Epopöe in der neueren Litteratur; Ariost's Roland ist ein romantisches Labyrinth von Privatabenteuern,

teuern, durch deren kaum übersehbare Menge am Ende doch nichts Großes entschieden wird. Außer Tasso's Jerusalem ist Klopstock's Messiade in der neueren Litteratur das einzige vorzügliche Gedicht, das für eine echte Epopöe gelten kann. Die hohe Schönheit dieses Gedichts wird nicht aufgehoben durch seine Fehler, unter denen die Monotonie der immer gespannten, und folglich überspannten, auf das strengste moralischen Religiosität der unangenehmste ist. In Milton's verlornem Paradiese ist die epische Composition durchaus verfehlt, obgleich auch dieses treffliche Gedicht in mehreren hervorstechenden Zügen den Charakter des hohen Epos zeigt. An epischer Größe in mehr als Einer Hinsicht ist kein Gedicht reicher, als Dante's göttliche Comödie. Deßwegen zähle man immerhin auch dieses bewundernswürdige Werk des Genies zu den Epopöen in der weiteren Bedeutung, die das Wort nun einmal angenommen hat. Aber wie wenig hat die Erfindung

des Ganzen dieser kühnen Reise durch die christliche Geisterwelt mit dem Plane einer eigentlichen Epopöe gemein! Die Araucane des Spaniers Ercilla gehört in eine Reihe mit den besten der historischen Gedichte, von denen oben die Rede war. Hoch über dieser Araucane steht die Lusiade des Portugiesen Camoens; aber auch dieser große Dichter hatte keinen ganz richtigen Begriff von epischer Composition, am wenigsten von der sogenannten Maschinerie. Die Feenkönigin des Engländers Spenser erliegt mit allen ihren romantischen Reizen unter der Last einer ermüdenden Allegorie. Die großen romantischen Erzählungen unsers Wieland, sein Oberon und sein absichtlich unvollendeter Idris, sind Seitenstücke zu Ariost's Roland, reich an psychologischer Schönheit, die man bei Ariost nicht findet. Wenn wir also auch diese Gedichte unter den erweiterten und durch diese Erweiterung sehr unbestimmt gewordenen Begriff der Epopöe mit aufnehmen, so weiset uns doch die

die bestimmtere Theorie dieser Dichtungsart immer auf die homerische Iliade als ein classisches Muster des höheren Epos zurück. Die Uebereinstimmung dieses Gedichts mit einer Theorie, deren Grundsätze von einer ästhetischen Idee ausgehen, nicht von Mustern abstrahirt sind, ist um so merkwürdiger, weil aus Gesängen wetteifernder Rhapsoden keine Iliade hätte werden können, wenn nicht diesen Rhapsoden, die ihrem sichern Gefühle folgten, die Idee der echten Epopöe wie ein leitender Genius vorgeschwebt hätte.

Die komische Epopöe kann nur eine Parodie der ernsthaften seyn, nicht einzelner Gedichte dieses Nahmens, sondern der ganzen Dichtungsart. Denn die echte Epopöe ist nothwendig ein ernstes Gedicht. Nur ein Wahnsinniger könnte zu komischen Darstellungen begeistert werden durch den Eindruck von Begebenheiten, die uns im Großen die Wege des Schicksals vergegenwärti=

gen und durch die irdischen Erscheinungen des Lebens an eine überirdische, von Ewigkeit herrschende Macht erinnern. Die komische Epopöe kehrt das Ideal der poetischen Erzählung um. Je unbedeutender und nichtiger das Ereigniß ist, das einer solchen Composition zum Grunde liegt, desto stärker ist der komische Effect, wenn uns das Gedicht in lächerlichen Situationen thörichte Menschen vorführt, die sich mit demselben Ernst und Eifer, wie in der ernsten Epopöe nach einem großen Ziele gestrebt wird, um ein Nichts abarbeiten. Ein artiger Schwank, wie die homerische Batrachomyomachie, ist noch keine komische Epopöe; denn drollig ist es freilich, Frösche und Mäuse nach Art der homerischen Helden zu Felde ziehen und einander Schlachten liefern zu sehen; aber auf diese Art ist nur ein kleiner Theil dessen parodirt, was zur Epopöe gehört. Die Thierchen, die hier die Helden vorstellen, würden, wenn sie denken könnten, die Angelegenheit, für die

sie streiten, leicht eben so wichtig finden, wie die dem Agamemnon folgenden Griechen den Schimpf, der ihrer Nation durch die Entführung der schönen Helena zugefügt war. Tassoni's Eimerraub, Pope's Lokkenraub, und Boileau's Chorpult, sind komische Epopöen, wenn gleich von sehr verschiedenem Werthe. Das scandalöseste Gedicht dieser Art, Voltaire's Pûcelle, übertrifft alle übrigen wenigstens durch burleske Größe der Erfindung und durch Fülle des schamlosen Witzes, der das Ueberirdische selbst zum Ziele des Spottes macht, indem er es durch epische Maschinerie zur Erde herabzieht.

Durch Travestirung oder komische Umkleidung dieser oder jener ernsthaften Epopöe entsteht nicht sowohl ein Gedicht, als ein durchgeführter Scherz, der durch drollige Combinationen ergötzen soll, je lustiger, desto besser.

Vierte Classe.

Dramatische Dichtungsarten.

Die dramatische Poesie hat im Verhältnisse zur ästhetischen Beschäftigung der äußern Sinne eine merkwürdige Aehnlichkeit mit der lyrischen; denn so, wie die lyrische Poesie vorzüglich zum Gesange auffordert, verbindet sich die dramatische mit der Schauspielkunst. Erzählen können wir eine Begebenheit mit dem größten Interesse hören, ohne zu verlangen, daß sie auch unsern Sinnen vergegenwärtigt werde; aber wenn die Poesie selbst in der Form der Gegenwart eine Handlung, oder eine Reihe von Handlungen, darstellt, fühlen wir bald stärker, bald schwächer, das Bedürfniß, dieselbe Scene auch äußerlich dargestellt zu sehen, damit der Form der Gegenwart ihr volles Recht widerfahre. Daher heißt auch jedes dramatische Gedicht bei den Deutschen im gemeinen Leben ein Schauspiel. Die ästhetische Bedeutung des grie-

chischen Wortes Drama scheint genau dieselbe gewesen zu seyn, obgleich das Wort auch Handlung bedeuten könnte; denn Handlung ist dem epischen Gedichte so wesentlich eigen, wie dem dramatischen. Dessen ungeachtet ist der theatralische Effect oft sehr verschieden von dem poetischen. Ein Schauspiel von geringem poetischen Werthe kann so glücklich für die Kunst des Schauspielers berechnet seyn, daß es wenig zu wünschen übrig läßt, wenn es gut aufgeführt wird. Dann verschwindet das eigentlich poetische Interesse vor dem theatralischen, ungefähr eben so, wie wir uns ein mittelmäßiges lyrisches Gedicht, das der Musik gehörig entgegen kommt, ganz gern gefallen lassen, wenn es nach einer schönen Melodie gesungen wird.

Die poetische Kraft eines dramatischen Gedichts beruhet vorzüglich, aber doch nicht allein, auf dem, was die handelnden Personen sagen; denn aus dem, was sie sa-

gen, müssen wir erkennen, was sie thun; und dieses, was sie thun, muß durch das Gedicht so vergegenwärtigt werden, daß wir es uns lebendig vorstellen können, auch wenn keine theatralische Versinnlichung hinzukommt. Alles, was ein dramatisches Gedicht dem hinzukommenden theatralischen Effecte verdanken soll, liegt nicht in ihm selbst, und geht zunächst und unmittelbar nicht die Poesie an. Nur durch Worte wirkt die Poesie. Aber die Worte, die den handelnden Personen in den Mund gelegt werden, hören auf, dramatisch zu seyn, wenn sie nicht die Handlung motiviren und die Phantasie zu Vorstellungen beleben, die uns ästhetisch die Scene vergegenwärtigen, als ob wir mit Augen sähen, was sich ereignet. Eine reiche theatralische Zurüstung in den Spectakelstücken, wie man sie nennt, kann die Wirkung der dramatischen Poesie verstärken, aber auch schwächen. Daß die redenden Personen poetisch ihre Gedanken und Em=

pfindungen ausdrücken, ist aber auch noch kein Ereigniß im Sinne der dramatischen Poesie. Handelnd sollen diese Personen zu einem Ziele fortschreiten, theils frei und nach eigner Wahl, theils getrieben von den Umständen, vom Schicksal, oder vom Zufalle. In Beziehung auf die Fortschritte der Handlung des Stücks soll alles, was darin dialogisch, oder monologisch, gesprochen wird, motivirt seyn. Daher auch die wahre Bedeutung des Monologs im Drama. Nicht etwa nur in Situationen, wo Menschen auch im wirklichen Leben unter ähnlichen Umständen laut mit sich selbst sprechen würden, ist der dramatische Monolog an der rechten Stelle; er ist gewöhnlich eine poetische Figur, die der dramatische Dichter sich erlauben muß, um uns in der Seele einer handelnden Person lesen zu lassen, wenn das, was diese Person für sich denkt und für sich beschließt, auf die Handlung eben so vielen Einfluß hat, als, was sich von Gedanken und Gefühlen dialogisch mittheilt.

Nicht jede Begebenheit, die sich füglich zum Stoffe eines erzählenden Gedichts wählen läßt, paßt für die dramatische Behandlung. Denn durch die Kunst der Erzählung kann einer Begebenheit ein Interesse ertheilt werden, das sie in sich selbst nicht hat; aber was uns in der Form der Gegenwart interessiren soll, als ob es sich vor unsern Augen ereignete, muß in sich selbst interessant seyn. Im erzählenden Gedichte kann ferner die Beschreibung auch vieles zudecken, was wir nicht sehen sollen; in der dramatischen Darstellung, auch wenn wir das Gedicht nur lesen, fällt diese Täuschung weg. Daraus erklärt sich, warum die Griechen in ihren Trauerspielen gewöhnlich die schrecklichsten Momente dem Auge ganz entzogen, und den tragischen Ausgang einer Begebenheit sich lieber von einem Boten erzählen, als ihn auf dem Theater ihren Sinnen vergegenwärtigen ließen. Aber wie viel Subjectives in solche Ansichten sich einmischt, wurde schon im

ersten Theile dieser Aesthetik bemerkt. Manches, was die Griechen auf dem Theater duldeten, z. B. die eiternden Wunden des Philoktet, ist uns widrig. Dafür sehen wir ohne den mindesten Widerwillen, wenn nicht eine blinde Convenienz das natürliche Interesse verändert, die Helden des Trauerspiels auf dem Theater sterben, nur in der nöthigen Entfernung, und überhaupt so, daß das Zurückstoßende, das in der Erscheinung des Todes liegt, nicht das Auge verletze. Was französische Kritiker gegen die Zulässigkeit solcher Scenen nach der Convenienz ihres tragischen Theaters eingewandt haben, ist ganz im Geschmacke jener Sensibilität, die im wirklichen Leben während der gräßlichsten Revolutionsauftritte sich von der entgegengesetzten Seite bewährte. Aber auch noch in einer andern Hinsicht unterscheidet sich das dramatische Interesse von dem epischen. Die Bemerkung von Jean Paul Richter, daß in der dramatischen Composition mehr die Handlung als Erscheinung des

Willens, in der epischen mehr die Begebenheit als Werk des Schicksals und der Umstände herrschen müsse, ist nicht durchgreifend; denn sie paßt nicht auf alle Arten und Gattungen dramatischer Gedichte; aber treffend ist diese Bemerkung, weil sie eine Eigenthümlichkeit der dramatischen Form und ihrer Beziehung auf den Stoff bezeichnet. Denn je lebendiger uns ein moralisches Wesen als gegenwärtig erscheint, desto mehr interessiren wir uns für seine Individualität, folglich auch für seine Handlungen als Erscheinungen seines Willens. Deßwegen können Charakterstücke ein hohes dramatisches Interesse haben, auch wenn die Begebenheit, in der sich der Charakter zeigt, die Einbildungskraft nur schwach beschäftigt. Aber es streitet auch gegen die dramatische Composition so wenig, als gegen die epische, daß das Interesse mehr auf der verwickelten Begebenheit, als auf den Personen, ruhe, z. B. in den komischen Intriguenstücken. Mehrere grie-

chische Trauerspiele kann man Situationsstücke nennen, weil weder der Charakter, noch die Verwickelung der Begebenheit, desto mehr aber die Situation, in der sich die Hauptpersonen befinden, die Aufmerksamkeit fesselt. Eine gewisse Verwickelung und Auflösung, auch wenn das Interesse nicht vorzüglich auf ihr ruhet, gehört zur dramatischen Composition, wie zur epischen, weil anders nicht möglich ist, die mancherlei großen, oder kleinen, Handlungen und Ereignisse zu einem ästhetischen Ganzen zu verbinden. Ohne Verwickelung und Auflösung hat die dramatische Composition keine Einheit. Ob aber auch die Neugier des Zuschauers oder Lesers bei dem ersten Eindrucke, den er von dem Ganzen empfängt, gespannt und in die Handlung mit verwickelt werde, ist in ästhetischer Hinsicht gleichgültig; denn das Interesse der gespannten Neugier ist durchaus nicht ästhetisch. Die wahre Empfindung des Schönen einer poetischen Composition

bleibt immer dieselbe, wir mögen den Eindruck zum zehnten, oder zum ersten Male empfangen. Aber ob die Handlung ganz erdichtet ist, oder eine historische Grundlage hat, ist in der dramatischen Poesie so wenig gleichgültig, wie in der epischen. Dasselbe unvertilgbare Interesse für Wahrheit, das für das höhere Epos eine Art von historischer Beglaubigung nöthig macht, dringt auch im höheren und ernsten Drama auf seine Rechte. Aber in komischen Erfindungen kann die Phantasie mit gleicher Freiheit dramatisch und episch verfahren. Ist die komische Handlung erdichtet, so erscheint sie um so liberaler, weil sich dann die Dichtung, wär' es auch nur von dieser Seite, sichtbar über alle persönliche Anzüglichkeit erhebt.

Mit der wahrhaft poetischen Einheit eines dramatischen Gedichts haben die beiden in der französischen Dramaturgie so genannten Einheiten des Orts und der Zeit

gar nichts zu schaffen. Affectirte Nachahmung einer zufälligen Eigenthümlichkeit der meisten griechischen Tragödien, und pedantisches Mißverstehen einiger Stellen in der Poetik des Aristoteles, haben das französische Gerede über diese willkürlichen Beschränkungen der dramatischen Erfindung veranlaßt. Ein unbefangener Verstand begreift nicht, wie eine dramatische Composition auch nur scheinbar mehr Würde dadurch erhalten soll, daß der Ort der fortschreitenden Handlung nicht wechselt, oder, daß die Handlung auf dem Theater nicht viel mehr Zeit einnimmt, als sie im wirklichen Leben eingenommen haben würde. Zu beklagen ist die Phantasie des Dichters, der nicht so viel über uns vermag, daß die ästhetische Täuschung ungestört bleibt, auch wenn wir uns in wenigen Augenblicken von einem Platze auf einen andern versetzen müssen. Nur hat, wie alles nicht Unnatürliche, so auch die poetische Natürlichkeit dieses Hinüberspringens von einem

Platze zum andern ihre Grenzen. Mit dem Gesetze der Zeit verhält es sich eben so. Eine platt prosaische Natürlichkeit findet allerdings nicht Statt, wo eine Handlung auf dem Theater mehr Zeit ausfüllt, als im wirklichen Leben; aber auch über diese Beschränkung der dramatischen Composition setzt das poetische Interesse sich sehr leicht hinaus, wenn die Dichtung eine gewisse Grenze der Zeit nicht überschreitet. Doch, was hierüber weiter zu sagen ist, haben schon mehrere deutsche Aesthetiker, ungeachtet aller Remonstrationen der französischen Dramaturgen, sehr gut aus einander gesetzt.

Die Einheit der Handlung verlangt im dramatischen Gedichte, wie im epischen, wenigstens der Regel nach, daß das Interesse vorzüglich auf Einer Person, oder auf wenigen Personen ruhe. Nebenpersonen aber können gar viele auftreten und mithandeln, ohne die Einheit des Ganzen zu stören. Auf dem griechischen

Thea=

Theater wurden die Theile des dramatischen Ganzen noch fester verbunden durch den **Chor**, der als collective Person, zuweilen mithandelnd, zuweilen auch nur als Zuschauer Theil an der Handlung nehmend, und über die Ereignisse, wie von einem höheren Standpunkte herab, räsonnirend, die Theilnahme des Publicums nach der Absicht des Dichters lenkte. Aber nur der Vortheil, den das Genie der griechischen Dichter von der Erfindung des dramatischen Chors zog, machte den Chor so wichtig; denn wären die griechische Tragödie und Komödie nicht zufällig entstanden aus bacchischen Chorgesängen, die von mimischen Darstellungen begleitet wurden, so würde schwerlich ein griechischer Dichter absichtlich eine collective Person in dem Sinne, wie der dramatische Chor auftritt, auf das Theater geführt haben. Daher hat auch die dramatische Poesie der neueren Nationen diesen Chor ohne allen merklichen Nachtheil entbehrt. Schiller wurde plötzlich, als er

seine Braut von Messina dichtete, nicht ohne Grund für den hohen Werth des griechischen Chors begeistert, und zeigte zum ersten Male in einem neueren Trauerspiele, was dieser Chor den Alten gewesen war. Aber er übereilte sich, wie öfter in seinen theoretischen Aussprüchen, als er behauptete, nur mit Hülfe eines solchen Chors könne die neuere Tragödie das Ziel ihrer poetischen Bestimmung erreichen.

Für die dramatische Sprache giebt es keine andern Regeln, als für die Sprache der Poesie überhaupt. Das dramatische Gedicht soll uns ja nie vergessen lassen, daß es ein Gedicht und keine gemeine Nachahmung des wirklichen Lebens ist. Zu seiner poetischen Vollendung gehört also der Vers so nothwendig, wie er der Sprache der Poesie überhaupt angehört. Wenn wir den Vers am wenigsten vermissen in gewissen Lustspielen, die mit prosaischer Natürlichkeit die Sprache des gemeinen Lebens

nachahmen, so werden doch gerade solche Lustspiele durch eine leichte metrische Form am ersten vor dem Uebergange in gemeine Prose gesichert, ungefähr wie die kleinen poetischen Erzählungen im Conversationsstyle. In den höhern dramatischen Dichtungen, besonders im heroischen Trauerspiele, kann sich die Sprache ohne Nachtheil für die poetische Natürlichkeit auf mannigfaltige Art durch die ganze Haltung des Styls weit von der Prose des gemeinen Lebens entfernen, wenn sie nur nicht mit gesuchten Prachtausdrücken figurirt, oder auf andere Art schwülstig und affectirt wird. Die Sprache der griechischen Tragödie ist in dieser Hinsicht bewundernswerth.

In ein weit ausgedehntes Gewebe von alten Vorurtheilen sieht sich die Poetik verstrickt, wenn sie die Verschiedenheit der dramatischen Dichtungsarten auf Grundsätze zurückführen will, die aus der Natur der Sache entwickelt, und nicht,

wie gewöhnlich, von beliebten Beyspielen abstrahirt sind. Denn wo schon vorhandene Muster von dramatischen Gedichten einer gewissen Art so gedeutet werden, als ob jedes ihnen ähnliche Gedicht in dieselbe Form gegossen seyn müsse, da wirft die Theorie gewöhnlich Zufälliges und Wesentliches durch einander. So ist es besonders der Lehre vom Lustspiele und Trauerspiele seit dem Aristoteles ergangen. Noch willkürlicher hat man abgesprochen über die übrigen dramatischen Dichtungsarten. Fast immer ist man von dem Gegensatze zwischen Komödie und Tragödie, oder Lustspiel und Trauerspiel, ausgegangen, als ob irgend ein Grund da wäre, die dramatische Poesie in Beziehung auf das Lachen und Weinen anders, als die epische, zu beschränken. Wenn nicht jedes erzählende Gedicht, um in seiner Art musterhaft zu seyn, entweder komisch, oder tragisch seyn muß, warum denn jedes dramatische? Soll das Singspiel, sein besonderes Verhältniß zur Musik abgerechnet,

auch nothwendig entweder Lust-, oder Trauerspiel seyn? Sollen alle übrigen dramatischen Dichtungsarten, vielleicht nur als anomalisch, vielleicht gar als ganz verwerflich, nur eingeschoben werden zwischen die Lust- und Trauerspiele unter dem allgemeinen Nahmen Drama oder Schauspiel? Doch der Zufall allein kann nicht die Ursache seyn, warum sich die dramatische Poesie von der Entstehung des griechischen Theaters an bis jetzt, so ganz anders, als die lyrische, didaktische und epische Poesie, um den Gegensatz zwischen komischen und tragischen Erfindungen dreht. Blinde Nachahmung vorhandener Muster kann dieses merkwürdige Phänomen eben so wenig hervorgebracht haben. Aber aus dem besondern Verhältnisse der dramatischen Poesie zu den Bedürfnissen des großen Publicums erklärt sich leicht, warum Lustspiele und Trauerspiele unter den dramatischen Dichtungsarten vorherrschen. Viele, die sich sonst wenig oder gar nicht für Poesie interessiren, besuchen

doch das Schauspiel. Das Lachen vergnügt, der Regel nach, einen Jeden; und das Weinen hat, nach einer bekannten Einrichtung der menschlichen Natur, auch etwas Süßes, wenn man, persönlich von keinem Unglücke getroffen, und auch nicht durch wirkliches Unglück Anderer zur Hülfe aufgefordert, aus bloßem Mitgefühle weint. Wo es also im Schauspiele etwas zu lachen, oder zu weinen giebt, da schauet und hört das große Publicum aufmerksam zu. Was die Poesie von höherem Interesse in diese Empfindungen legt, wird dann beiläufig mitgenommen. Die übrigen dramatischen Dichtungsarten sind für das Volk zu kalt. Die Schauspieldichter haben also, auch wenn sie dem Geschmacke des großen Publicums nicht schmeicheln wollten, doch sich im Ganzen nach ihm gerichtet. Darum sind die übrigen dramatischen Dichtungsarten, das Singspiel abgerechnet (denn der Gesang schmeichelt auch sinnlich), in der Cultur so sehr zurück, und von den Theoretikern verkannt geblieben.

1. Unter den dramatischen Dichtungsarten, die noch lange nicht geworden sind, was sie werden könnten, ist nicht eben die Tragikomödie zuerst zu nennen, wenn man diesen Nahmen gewissen Zwitterstücken geben will, in denen der komische Effect den tragischen zerstört. Aber nicht jede Mischung des Scherzes mit der Rührung ist unnatürlich, oder geschmacklos. Ein gelungenes humoristisches Schauspiel von einem dramatischen Jean Paul, welchen hinreissenden Eindruck könnte es machen! Und auch ohne einen Humor dieser Art kann durch eine romantische Mischung komischer und rührender Scenen eine poetische Wirkung hervorgebracht werden, gegen die nichts zu erinnern ist, wenn sie nur nicht das Imposante des heroischen Trauerspiels, oder das Lustige des eigentlichen Lustspiels haben soll. Mehrere der ältern spanischen und englischen Theaterstücke zeigen, wie wenig eine Kritik, die solche dramatische Mischungen unter keiner Bedingung dulden will, die Ge-

setze der unverkünstelten menschlichen Natur kennt.

Eben so ungerecht ist die Kritik lange Zeit gegen die großen historischen Schauspiele gewesen, die mit der Tragödie verwandt sind. Warum soll denn eine merkwürdige Staats- oder Weltbegebenheit durchaus tragisch seyn, um auf eine würdige Art die Form des Drama anzunehmen? Auch die Epopöe kennt tragische Scenen; und doch gehört zu ihrer Würde keinesweges, daß das tragische Interesse in ihr das herrschende sei. Welch' eine treffliche Art von Schauspielen müßte entstehen, wenn die dramatische Poesie, wetteifernd mit dem höheren Epos, nicht sowohl das Rührende und Erschütternde, als das Große aus der Staats- und Weltgeschichte hervorhöbe, und dabei, wie in der Epopöe, überirdische Wesen zu Repräsentanten des Schicksals machte? An solche Schauspiele, für welche die Theorie noch keinen Titel hat,

müßten sich denn die eigentlich historischen anschließen, die der wirklichen Geschichte treuer bleiben, und auf das Interesse der so genannten Maschinerie Verzicht thun. Wie mächtig könnten solche Schauspiele mitwirken zur Belebung eines edeln Patriotismus und anderer hohen Gefühle! Aber die dramatische Einheit der Composition darf auch diesen Gedichten nicht erlassen werden. Darin hat es der große Shakespeare einige Mal in seinen historischen Schauspielen versehen, daß er mehr eine interessante Reihe von Scenen, als ein dramatisches Ganzes, aus dem vaterländischen Stoffe bildete. Denselben Fehler haben die meisten der großen historischen Schauspiele der Spanier, die von ihnen selbst heroische Komödien genannt werden. Da diese Schauspiele, besonders die von Calderon, reich an den trefflichsten tragischen Scenen sind, so machten sie den Spaniern die eigentliche Tragödie im umgekehrten Verhältnisse eben so entbehrlich, wie den

Griechen ihre Tragödie zugleich die Stelle des historischen Schauspiels vertrat. Bei beiden Nationen wurde der Geschmack beschränkt durch Dichtungsarten, mit denen sie zufrieden waren. Die Grenze zwischen der Tragödie und dem historischen Schauspiele ist auch zuweilen bei Shakespeare, z. B. in seinem Richard dem Dritten, kaum sichtbar. Will aber das historische Schauspiel die Würde der Epopöe behaupten, so darf es freylich nicht komische Scenen in die ernsthaften einmischen, oder gar das komische Interesse vorherrschen lassen, wie in Shakespeare's Heinrich dem Vierten. Und doch, welch' eine Fülle von komischer Schönheit hätten wir verloren, wenn Shakespeare seinen Falstaff aus dieser Composition verwiesen hätte!

Befangen in der alten Beschränkung des Gegensatzes zwischen Komödie und Tragödie, hat man auch die dramatischen Familiengemählde, die in der neueren Lit=

teratur entstanden sind, oft ganz verkehrt beurtheilt. Man hat sie zu den Lustspielen gezählt, um ihnen, der herkömmlichen Theorie gemäß, einen Platz anzuweisen, den sie weder behaupten können, noch sollen; oder man hat ihnen den lächerlichen Titel Weinerliche Komödien gegeben, wenn sie rührende Scenen enthielten. Kann man das treffliche Schauspiel von Göthe, die Geschwister, unschicklicher betiteln, als, wenn man es ein Lustspiel nennt? Auch Iffland's dramatische Familiengemählde, die man in Deutschland anfangs so sehr bewundert, dann so bitter verspottet hat, sind gar nicht zu verwerfen, wenn die Rede nur von der Art von Schauspielen ist, zu der sie gehören. Auf hohes poetisches Verdienst können solche Schauspiele keinen Anspruch machen, weil sie sich zu nahe an die prosaische Natürlichkeit halten müssen, um innere Wahrheit zu haben. Aber warum soll denn neben andern dramatischen Dichtungsarten nicht auch diese bestehen? Sie artet freilich

aus, wenn sie weinerlich wird, oder alltägliche Moral auskramt, oder uns überhaupt aus aller ästhetischen Stimmung setzt, was bei Iffland nicht selten geschieht.

Eine neue Art dramatischer Gedichte erfand Lessing, als er in seinem Nathan dem Weisen einen didaktischen Nebenzweck, der vorzüglich nur die Theologen anging, mit dem poetischen Interesse ohne Nachtheil für das dramatische Ganze musterhaft verband. Und wie sollen wir Göthe'ns Faust nennen, wenn dieses kühne Werk kein Fragment mehr seyn wird? Auch nach andern Richtungen hat die Phantasie neuerer deutscher Dichter in der dramatischen Erfindung Bahn gebrochen, seitdem die alten Vorurtheile von einer alles umfassenden Entgegensetzung zwischen Lustspiel und Trauerspiel zu verschwinden angefangen haben.

2. Ueber die Melodramen und Singespiele hat die Poetik nur weniges zu sa-

gen, so interessant es auch ist, den Uebergang der dramatischen Poesie in die lyrische an dieser Dichtungsart zu erkennen. Durch den musikalischen Charakter unterscheiden sich Melodram und Singespiel von allen übrigen dramatischen Gedichten. Aber dieser musikalische Charakter schließt eine unvermeidliche Beschränkung des dramatischen Interesse in sich; und die Gesetze dieser Beschränkung gründen sich auf die Musik, nicht auf die Poesie.

Daß ein ganzes dramatisches Gedicht, wäre es auch nicht von großem Umfange, eigentlich gesungen werde, ist unnatürlich; denn wo die dramatische Poesie natürlich in die lyrische übergeht, muß auch das Gefühl der handelnden Personen einen lyrischen Schwung nehmen. Der eigentliche Gesang unterbricht also im musikalischen Drama nur von Zeit zu Zeit das Recitativ, das zwischen dem Gesange und der Declamation schwebt, und den gewöhnlichen, nicht lyri-

schen Fortgang der Handlung ausdrückt. Aber auch im Recitative verleugnet die Musik nicht ihren beschränkenden Einfluß auf die Poesie. Bei weitem nicht alles, was in einem dramatischen Gedichte den handelnden Personen in den Mund gelegt werden kann, wenn sie sprechen, läßt sich ohne Beleidigung der Musik und Poesie recitativisch vortragen. Die theatralische Declamation der Griechen, die ununterbrochen von musikalischen Instrumenten begleitet wurde, muß also von unsern neueren Recitativen wesentlich verschieden gewesen seyn. Die Musik kann der Poesie nicht nachgeben, wenn beide Künste in Streit gerathen; die Poesie muß sich also in diesem Falle ganz und gar nach den Forderungen der Musik bequemen. Dadurch erhält das musikalische Drama eine viel engere poetische Sphäre, als die übrigen dramatischen Dichtungsarten. Alle tiefere und feinere Charakterzeichnung geht unter dieser Beschränkung größten Theils verloren. Alles, was

in den Gedanken, im Styl, und in der Sprache dem musikalischen Vortrage nicht entgegen kommt, darf in dem Melodram und Singespiele keine Stelle finden. Mag daher Motastasio in anderer Hinsicht noch so weit hinter andern dramatischen Dichtern zurück stehen müssen; in der Kunst, die dramatische Poesie der Musik anzupassen, ist er, nach dem Urtheile der Tonkünstler, noch nicht übertroffen.

Das schwächste dramatische Interesse haben gewöhnlich die Cantaten, deren Bestimmung ist, nur musikalisch vorgetragen zu werden, ohne mimische Kunst. Mehrere Gedichte, die man Cantaten nennt, sind ganz lyrisch. Man sollte die dramatischen Cantaten, in denen wirklich eine Handlung durch Verwickelung und Auflösung zu einem Ziele fortschreitet, gar nicht in eine Reihe stellen mit den ganz lyrischen, die nur einen Fortgang und Wechsel von Empfindungen aus-

drücken, mögen der singenden Personen auch noch so viele seyn. Die geistlichen Cantaten oder sogenannten Oratorien gehören gewöhnlich ganz zu der lyrischen Classe. Nur selten hat ein Gedicht dieser Gattung so viel dramatisches Interesse, wie z. B. Niemeyer's Abraham auf Moria.

Was man gegen die poetische Natürlichkeit der Opern eingewandt hat, verdient kaum, widerlegt zu werden. Was könnte eine gesunde Poetik zu erinnern haben gegen eine musikalische Welt, in der nur gesungen und musikalisch gesprochen wird? Aber wenn in einer solchen Welt abwechselnd gesungen und ohne Musik gesprochen wird, wie in der kleinen Oper der Franzosen, die man auch in England und Deutschland nachgeahmt hat, kann nur die Gewohnheit den guten Geschmack mit dieser Anomalie aussöhnen. Daß die großen Opern gewöhnlich Spectakelstücke sind, in denen die Theaterkunst, oft mit lächerlicher Unnatur, alles aufbietet, die Sinne

zu

zu bezaubern, hat sich ganz zufällig so gefügt. Was ein Drama zum Spectakelstücke macht, geht die musikalische Poesie nicht näher, als die dramatische überhaupt, an.

Beyläufig kann hier noch der musikalischen Dramen gedacht werden, in denen Instrumentalmusik und Declamation abwechselnd einander unterstützen, indem bald die Poesie, bald die Musik, jetzt vor, jetzt zurück tritt. Auch diese Gattung ist anomalisch. Selbst eine Medea von Gotter mit der Musik von Benda erreicht nicht das eigentliche Singespiel.

3. Wenn die Poetik nicht den geraden Weg verliert, der von der Natur der Sache ausgeht, ist es nicht schwer, auch die Theorie des Lustspiels von den Vorurtheilen zu befreien, die sich ihr unvermeidlich aufdringen, sobald man Grundsätze, die allgemein anerkannt werden sollen, ausschließlich von dieser oder jener Gattung vorhandener

Muster abstrahirt. Schon bei den Griechen bezeichnete das Wort Komödie zwei sehr verschiedene Gattungen verwandter Gedichte; aber wie alle verwandten Begriffe unter einem höheren stehen, der sie gemeinschaftlich umfaßt, so haben auch die Griechen ihre ältere Komödie nicht zum Maßstabe der späteren gemacht, noch diese für eine bloße Abart von jener angesehen. Sie würden lachen, wenn sie vernähmen, daß einer der neuesten deutschen Kritiker, dessen ganze Dramaturgie sich empirisch um *einige ihm* lieb gewordene Muster dreht, die dramatischen Gedichte des Menander nicht mehr Komödien, sondern Lustspiele, die des Aristophanes aber Komödien genannt wissen will, ob man gleich in Griechenland selbst nicht das mindeste Bedenken trug, beiden Gattungen den alten Nahmen Komödie zu lassen, der denn auch in die neueren Sprachen aufgenommen ist, und in der deutschen zur Abwechselung mit Lustspiel übersetzt wird.

Von der Lustigkeit hat das Lustspiel seinen deutschen Nahmen erhalten; denn lustig in der bestimmteren Bedeutung des Worts nennt der Deutsche alles, was Lachen erregt, und eben dadurch die Art von Lust und Heiterkeit befördert, nach der sich der Mensch gewöhnlich sehnt, wenn er sich aller Sorgen und Bekümmernisse entschlagen will. Man lacht aber nicht nur über witzige Einfälle und Erfindungen. Die allgemeine Theorie des Komischen im ersten Theile dieser Aesthetik hat gezeigt, wie sich das gemeine Lächerliche wesentlich unterscheidet von der komischen Darstellung, die immer ein Werk des Witzes ist. Die gemeinsten und geschmacklosesten Harlekinaden können den, dem das Lächerliche jeder Art genügt, eben so belustigen, wie einen weniger genügsamen Zuschauer die komischen Producte des feinsten und kräftigsten Witzes. Das Possenspiel, bei dem es auf bloße Belustigung abgesehen ist, nähert sich dem edleren Lustspiele in jedem wahrhaft witzi-

gen Zuge. Das edlere Lustspiel unterscheidet sich aber ästhetisch von dem Possenspiele gar nicht immer durch die Moral, die es in sich aufnehmen kann. Auch ein guter Vorrath von komischen Einfällen in einem dramatischen Gedichte macht ein solches Gedicht noch nicht zum Lustspiele im dramatischen Sinne. Wollen wir den allgemeinen Begriff des Lustspiels den Grundideen der Poetik gemäß beschränken, nicht nach vorhandenen Mustern dieser oder jener Gattung, sondern nach der Natur der Sache, so ist ein Lustspiel oder eine **Komödie überhaupt** ein dramatisches Gedicht, das durch witzige Erfindung und Ausführung das Leben von seiner lächerlichen Seite darstellt. Ein Gedicht kann ein Lustspiel nicht heißen, wenn es kein ästhetisches Werk der Phantasie ist. Das Lächerliche, das ursprünglich mit dem Schönen nichts gemein hat, soll durch die Handlung des echten Lustspiels mit dem Schönen sich vereinigen in einer Harmonie von interessanten Situationen.

Sind diese Situationen nicht an sich schon komisch, so ist die Erfindung fehlerhaft, auch wenn die handelnden Personen noch so viel witzige Einfälle vortragen; denn in jedem dramatischen Gedicht muß das Interesse auf der Handlung ruhen. Eine gewisse Uebertreibung des Lächerlichen in den Charakteren muß dem Lustspieldichter gestattet werden, um das komische Interesse zu verstärken, so weit es das Gesetz der poetischen Natürlichkeit erlaubt; aber wenn nicht auf irgend eine Art das Lächerliche, das sich im wirklichen Leben findet, im Lustspiele treu und lebendig dargestellt erscheint, so fehlt der komischen Erfindung die innere Wahrheit, die zum Wesen jeder schönen Dichtung gehört. Mit Recht wählt dann der Lustspieldichter den Stoff zu seiner Erfindung vorzüglich aus dem eigentlich gemeinen Leben, weil alle höheren Verhältnisse der großen Welt, wie man sie nennt, einen Schein von Würde haben, der dem komischen Effecte, der Regel nach, nicht günstig ist.

Die lächerliche Seite des Lebens läßt sich satyrisch, aber auch scherzhaft darstellen. Es ist gar nicht nothwendig, daß ein gutes Lustspiel durch witzigen Spott vorzüglich interessire. Fehlt ihm alle Satyre, so wird der Scherz leicht schaal; aber auch drollige Verwickelungen können unmittelbar durch sich selbst interessiren, und ein treues Bild des Lebens seyn. Was wir in großen und ernsten Angelegenheiten Schicksal nennen, wird in komischen Verhältnissen zum neckenden Zufalle. Mit den wunderlichen Spielen des Zufalls vereinigt sich in den komischen Intriguenstücken gewöhnlich die eigentliche Intrigue oder der Knoten, den die handelnden Personen absichtlich schlingen, wenn eine die andere zu überlisten sucht. Die gesunde Moral hat gegen die kleinen Ränke und Betrügereien, ohne die nicht leicht ein komisches Intriguenstück zu Stande kommt, durchaus nichts zu erinnern, weil Darstellungen zur Belustigung nicht Beispiele zur Nachahmung seyn sollen.

Nur muß auch durch solche Verwickelungen das moralische Gefühl nicht beleidigt werden; also müssen auch List und Betrug nur als Ausbruch des Leichtsinnes, oder einer gereizten Leidenschaft, ohne eigentlich bösen Willen erscheinen. Auch in den komischen Charakterstücken soll die Satyre nie gegen die zurückstoßende Seite des Lasters gerichtet seyn. Nur wenn das Laster sich selbst lächerlich macht, wie die Heuchelei im Tartüffe von Moliere, darf ihm ein Platz im Lustspiele eingeräumt werden. Aber alle Thorheit, Albernheit, Geckerei, Pedanterei, Eitelkeit, Phantasterei, und was weiter in diese Classe gehört, ist ein unerschöpflicher Stoff für das satyrische Lustspiel. Die moralische Tendenz des Stücks schadet dem komischen Interesse nicht im mindesten, wenn sie natürlich in den Situationen liegt. Uebrigens ist das Lustspiel im Allgemeinen nicht mehr und nicht weniger, als jedes andere Gedicht, bestimmt, die Sitten zu bessern, oder vor Unsittlichkeit zu warnen.

Eine unmoralische Tendenz hat das Lustspiel, wenn es irgend eine Absicht des Dichters vermuthen läßt, ein Laster in Schutz zu nehmen. Gegen Dichtungen dieser Art, so witzig sie auch seyn mögen, kann die Kritik sich nicht laut und nicht stark genug erklären. Aber die schmutzigen Späße, mit denen so viele der älteren Lustspiele gewürzt sind, beweisen mehr Uebermuth des Witzes, oder Mangel an Geschmack, als unsittliche Absicht. Zur Nachahmung werden sie niemanden verführen, dessen Gefühl für Schicklichkeit gebildeter ist.

Ueber den Styl und die Sprache des Lustspiels urtheilt man eben so unrichtig, wie gewöhnlich über die ganze Dichtungsart, wenn man nicht mehrere Gattungen solcher Gedichte unterscheidet, deren keine ein Muster für die übrigen seyn soll. In den meisten dramatischen Werken dieser Art entfernt sich die Sprache wenig von der Prose des gemeinen Lebens, weil der Stoff

aus dem gemeinen Leben genommen ist. Gerade dieser Gattung von Lustspielen scheint der Vers, ungefähr wie der didaktischen Epistel, nicht fehlen zu dürfen, damit sie auch an der Grenze der Prose die Rechte der Poesie nicht ganz vergesse; aber auch damit hat man es in neueren Zeiten nicht so genau genommen, wie im classischen Alterthume, vermuthlich weil man mit der Art von poetischer Wirkung zufrieden war, die schon in der dramatischen Form liegt. Unter den mancherlei Gattungen von Lustspielen, die bis jetzt entstanden sind, hat man die spätere griechische vorzugsweise die regelmäßige genannt. Aber jede Gattung hat ihre eigene Regel, die der allgemeinen nicht widerstreitet. Die ältere griechische Komödie, in welcher das kühne Genie des Aristophanes glänzt, hat ganz den Charakter einer Parodie der heroischen Tragödie. Sie kehrt diese Dichtungsart um, ahmt ihren Styl und ihre Sprache in komischen Verhältnissen nach, und hat daher

selbst in den burleskesten Combinationen mehrere wesentliche Züge von höherer Poesie. Es ist zu bedauern, daß man diese Gattung von Komödien, mit gewissen Veränderungen, die das Zeitalter verlangt, nicht wieder hergestellt hat. Man verkennt den bewundernswürdigen Aristophanes durchaus, wenn man ihn nur für einen rohen, oder halb gebildeten Vorläufer des Menander und der späteren griechischen Komiker hält. Aber die spätere griechische Komödie ist auch in keinem Sinne durch Ausartung oder Verkrüppelung der älteren entstanden. Sie ist eine neue und selbstständige Gattung, die dem atheniensischen Publicum Bedürfniß geworden war; ein komisches Sittengemählde ganz nach dem bürgerlichen Leben, ohne Parodie der Tragödie, ohne alle Züge von höherer Poesie, und doch eine treffliche Gattung, deren Werth auch das Alterthum anerkannte, und die nicht ohne ihr inneres Verdienst bei den meisten neueren Nationen durch freie Nachahmung des Plautus und

Terenz, die in Menander's Fußstapfen getreten waren, ein entschiedenes Glück gemacht hat. Moliere wird in den Augen der Nachwelt den Ehrenplatz behaupten, den ihm ein schielender Kritiker neulich hat streitig machen wollen. Aber auch diese Gattung von Komödien muß sich nicht unbedingt für eine Mustergattung ausgeben. Die spanischen Mantel- und Degenstücke (comedias de capa y espada) sind dramatisirte galante Novellen, deren komisches Interesse vorzüglich auf der sinnreichen Verwickelung der Situationen beruhet. Auch von Shakespeare's Lustspielen sind die meisten dramatisirte Novellen, aber von ganz anderer Natur, als die spanischen. Noch andere Gattungen von Lustspielen schließen sich an diese an. Und wenn die Kritik jeder Gattung Gerechtigkeit wiederfahren lassen will, versäume sie nicht, die Vorzüge und Mängel des Gattungscharakters wohl abzusondern von dem Verdienste und den Fehlern des Dichters.

4. Zu dem Lustspiele scheint sich das Trauerspiel zu verhalten wie das Lachen zum Weinen. So hat man sich dieses Verhältniß auch oft genug gedacht. Aber wer nur zu Thränen gerührt seyn will durch Theilnahme an fremden Leiden, denen er nicht abhelfen kann, der findet am Krankenbette und im Sterbehause leichter Befriedigung, als bei der Poesie. Sehr rührend und erschütternd kann auch ein dramatisches Gedicht seyn, und doch von geringem poetischen Werthe. Also kann Rührung und Erschütterung überhaupt nicht Zweck der Dichtungsart seyn, die sich Trauerspiel oder Tragödie nennt; und wenn man, um den höheren und eigentlichen Zweck des Trauerspiels theoretisch zu bezeichnen, gegen allen Sprachgebrauch einen Unterschied zwischen Trauerspiel und Tragödie macht, verfehlt man das Gemeinschaftliche der Gedichte, deren einige dann Tragödien, und nicht, wie die übrigen, nur Trauerspiele genannt werden sollen.

Das echte Trauerspiel steht dem Lustspiele entgegen wie die ernsteste Seite des menschlichen Lebens von der lächerlichen sich unterscheidet. Ernster kann sich uns das Leben nicht zeigen, als, wenn der Mensch gleichsam ringend mit der Bestimmung, von der er ein räthselhaftes Gefühl in seinem Herzen trägt, in rührenden und erschütternden Situationen gegen das Mißgeschick anstrebt, das ihn unwiderstehlich ergreifen und erdrücken will. Mit philosophischer, oder religiöser Ergebung sich in sein Schicksal fügen, ist edel, und oft sehr rührend; aber der Sieg der Grundsätze über die Natur hat mehr moralisches, als ästhetisches Interesse. Der Weise, z. B. Addison's Cato, wird im Trauerspiele sehr leicht unpoetisch, weil wir in der Poesie, die unsre ganze geistige Natur ansprechen und bewegen soll, auch den Unglücklichen sehen wollen, wie er seiner ganzen geistigen Natur gemäß empfindet und handelt, also nicht bloß frey und sich selbst beherrschend,

sondern auch mit Leidenschaft dem Mißgeschicke, das ihn zum Widerstande reizt, entgegenstrebend.

Der Fromme, der sein Unglück eben so geduldig, oder noch geduldiger als der Weise, trägt, um nicht gegen die Vorsehung zu murren, setzt uns vollends aus aller poetischen Stimmung, so ehrwürdig auch diese Resignation seyn mag. Daher thut das religiöse Märtyrerthum im Trauerspiele eine so peinliche und drückende, durchaus nicht schöne Wirkung. Nicht einmal mit einem reinen Triumphe des Pflichtgefühls, oder des Patriotismus, oder eines andern moralischen Enthusiasmus über die Schwächen der menschlichen Natur, auch ohne Rücksicht auf Weisheit und Religion, z. B. in dem ersten Brutus von Alfieri, oder in Collin's Regulus, können wir so sympathisiren, wie die wahre Idee des tragischen Pathos es verlangt. Die tragische Handlung muß leidenschaftlich seyn. Aber

bloße Leidenschaft, die sinnlos dem Schicksale trotzt, ist kindisch und widrig. Die innere Freiheit, des Menschen höchster Stolz, muß zugleich mit der Leidenschaft im Trauerspiele mächtig erscheinen. Auch der Schmerz bedarf im Mitgefühle eines Gegengewichts, wenn die Rührung nicht drückend und peinlich werden, und die Lage des Unglücklichen uns nicht jämmerlich erscheinen soll. Ein solches Gegengewicht im Mitgefühle findet der Schmerz in der tragischen Größe. Die tragische Handlung muß im Mitgefühle die Brust erweitern, und uns über die gewöhnlichen Beschränkungen des Lebens erheben. Das echte Trauerspiel ist ein erhabenes, und im Ganzen feierliches Gedicht. Es hat einen mehr oder weniger heroischen Charakter. Durch den Eindruck, den es als ein Ganzes auf uns macht, soll es uns eine weite, wenn auch zuweilen schaurige Ansicht in das unendliche Walten des Schicksals eröffnen. In den Hauptpersonen des Stücks sollen wir

die moralische Kraft der menschlichen Natur bewundern, auch wenn wir die Art, wie diese Menschen ihre Kraft anwenden, nicht immer billigen. Tragische Charaktere haben etwas Ungemeines, Kühnes, Freies, das durch sich selbst den gewöhnlichen Gang des Schicksals aufhalten zu müssen scheint. Auf diese Art wirkt das tragische Pathos auch im tiefsten Schmerze erhebend. Es schlägt und heilt die Wunden in demselben Augenblicke des Mitgefühls. Die oft besprochene tragische Rührung und Erschütterung ist also im echten Trauerspiele nur Mittel, nicht Zweck der Dichtung. Der Zweck bleibt die poetische Darstellung der ernstesten Seite des menschlichen Lebens. Aber wenn diese Darstellung im dramatischen Gedichte nicht rührt und nicht erschüttert, ist das Gedicht auch kein Trauerspiel.

Das echte Trauerspiel kann die philosophische oder, wenn man will, unphilosophische

phische Idee des Schicksals nicht umgehen, auch wenn es sie nicht ausdrücklich und nahmentlich hervorhebt. In dieser Hinsicht ist die tragische Größe, wie in so mancher andern, der epischen ähnlich. Welche Begriffe von dem nothwendigen Laufe der Dinge philosophisch und einer aufgeklärten Denkart würdig sind, untersucht der Mensch nicht, wenn er im Kampfe mit dem Unglücke nur natürlich, nicht nach Grundsätzen einer Schule oder Kirche, empfindet. Man denke sich das Unvermeidliche und Unwiderstehliche im Laufe der Dinge als göttliche Schickung, die auch das Uebel zum Guten kehrt, oder man denke es sich als Folge einer blinden Nothwendigkeit; für das natürliche Gefühl bleibt es eine mystische Gewalt, welcher der Mensch mit aller seiner Freiheit vergebens zu entrinnen strebt, mit einem Worte ein Schicksal. Aber wenn diese Idee in einer tragischen Dichtung bestimmt und mit furchtbarer Majestät hervortritt, entsteht die eigentliche Schicksalstragö-

die, die man in diesem Sinne von der gewöhnlichen Leidenschaftstragödie unterscheiden kann. Die mythische Religion der Griechen gab dem Schicksale in den Tragödien des Aeschylus und Sophokles die erschütterndste Bedeutung; aber selbst in diesem mythischen und blinden Schicksale waltete nach griechischen Begriffen eine ewige und unwandelbare, nur nicht ganz begreifliche Gerechtigkeit. Ein tückisches und schadenfrohes Schicksal, wie es Schiller in seiner Braut von Messina triumphiren läßt, empört uns gegen die Natur, und hinterläßt das Gefühl einer Erbitterung, die den Menschen mit sich selbst entzweiet und wahrhaft antipoetisch heißen kann.

Die wahre Idee des tragischen Pathos entscheidet über die Wahl des Stoffs zu einem echten Trauerspiele. Je näher den bürgerlichen Beschränkungen des Lebens, in denen ein conventioneller Zwang die Stelle des ewigen Schicksals vertritt, desto weni-

ger poetische Größe hat die tragische Handlung. Nicht als ob Freiheit und Leidenschaft, und mit ihnen die moralische Kraft und Größe, die mit der poetischen im Trauerspiele zusammenfällt, durch die bürgerlichen Beschränkungen aufgehoben würden, oder als ob die Lage eines Unglücklichen in bürgerlichen Verhältnissen nicht eben so rührend und erschütternd seyn könnte, wie das Leiden eines Oedipus. Aber das Gegengewicht, dessen der Schmerz im Mitgefühle bedarf, wenn er nicht niederschlagend und quälend werden soll, ist schwer aufzufinden, wenn die Umgebungen der handelnden Personen unsre häuslichen und gewöhnlichen sind, die für die Phantasie durchaus nichts Imposantes haben, oder wenn die Lage des Unglücklichen gar von der Art ist, daß er bei gewagten Entschlüssen zu besorgen hat, die Obrigkeit möchte sich in's Mittel legen. Auch hier zeigt sich wieder die Aehnlichkeit zwischen tragischer und epischer Größe. Soll die

Vorstellung, die wir uns von den handelnden Personen machen, unser Gemüth so ausfüllen, wie die Phantasie nach der Idee des tragischen Pathos es fordert, so müssen es Personen seyn, die auch vom Schicksale in ihren äußern Verhältnissen über die gemeinen Sterblichen gestellt sind, oder sich durch eigne Kraft über sie emporgeschwungen haben. Das Trauerspiel in der ganzen poetischen Bedeutung des Worts, oder die Tragödie, die vorzugsweise diesen Nahmen verdient, ist die heroische. Nicht vom moralischen Heroismus hat sie diesen Nahmen; denn der moralische Heroismus ist unabhängig von äußerer Würde. Auch ist gar nicht nöthig, daß der Held des heroischen Trauerspiels ein Kriegsheld sei. Aber nach dem Beispiele, das die griechischen Tragiker gegeben haben, bei denen die Handlung des Stücks gewöhnlich in das mythisch-historische Zeitalter ihrer Heroen und Heroinen fällt, die Göttersöhne und Göttertöchter waren, oder zu deren nächsten

Abkömmlingen und Verwandten gehörten, nennt sich auch das neuere Trauerspiel heroisch, wenn die Hauptpersonen des Stücks schon durch den Platz, auf dem sie stehen, als Fürsten oder Fürstensöhne und Töchter, oder als Feldherren, oder Staatsmänner vom ersten Range, oder sonst auf eine merkwürdige Art, über die gewöhnlichen Sterblichen hervorragen. Das Unglück solcher Personen ist imposant. Das Schicksal scheint sich mit ihnen messen zu wollen, wenn es sie fühlen läßt, daß es sie auch auf der Höhe, wo der Mensch so leicht vergißt, daß er doch auch nur ein armer Sterblicher ist, so gut zu finden weiß, wie uns Andere. Aber nur durch einen lächerlichen Mißverstand dieser tragischen Größe hat sich die französische Tragödie zum Gesetz gemacht, ungern andere Personen, als Griechen, Römer, und Muselmänner, oder andre Orientaler, auftreten zu lassen, als ob das antike und orientalische Costüm zur vollendeten Würde der Handlung gehörte. Auch

läßt sich das heroische Trauerspiel von dem bürgerlichen nur in den Extremen scharf absondern. Das durchaus bürgerliche Trauerspiel, z. B. der Hausvater von Diderot, oder der Jean Calas von Weisse, ist nur eine Abart des echten Trauerspiels. Es weiß den Schmerz im Mitgefühle durch nichts zu vergüten, als durch das Interessante der Charaktere und Situationen. Der Eindruck, den es zurückläßt, verstimmt uns für das Schöne. Und nimmt die rührende Handlung gar ein so klägliches Ende, wie in Lillo's Kaufmann von London, wo der arme Sünder, der unser ganzes Mitleid hat, zum Galgen abgeführt wird, ist die Katastrophe ekelhaft. Aber zwischen dem durchaus bürgerlichen Trauerspiele und dem heroischen liegen Mittelgattungen. Besonders durch romantische Dichtung und durch das Interesse einer schönen Schwärmerei läßt sich die Rührung und Erschütterung auch ohne tragische Größe veredeln. Wer wird Shakespeare's Romeo und Julie

zu den bürgerlichen Trauerspielen zählen? Und ein heroisches Stück ist dieses köstliche Trauerspiel doch gewiß auch nicht. Auch Shakespeare's Othello gehört zu diesen Mittelgattungen. Lessing's Emilia Galotti ist für die Poetik besonders dadurch merkwürdig, daß dieses Trauerspiel, geistreicher, als irgend ein anderes derselben Gattung, den Ton und die Sprache des bürgerlichen Lebens als Hofton und Hofsprache behandelt.

Ueber die Gattungen von Trauerspielen, die längst vorhanden sind, scheinen die Kritiker und Aesthetiker überhaupt noch weniger nachgedacht zu haben, als das Interesse der Theorie es verlangt. In der tragischen Composition macht es schon einen sehr großen Unterschied, ob die Hauptpersonen, der eigentliche Held oder die Heldin des Stücks, durch ihr eignes Leiden unsre Aufmerksamkeit vorzüglich auf sich ziehen, oder ob diese Personen das Unglück stiften, das Andere trifft. Die Idee des tragischen

Pathos in ihrer ursprünglichen Begründung verlangt unstreitig das Erste. Daher haben sich, vermuthlich aus keinem andern Grunde, die griechischen Tragiker selten von dieser Regel entfernt. Aber der tragische Effect kann doch auch gewaltig werden in einer Composition wie die von Shakespeare's Macbeth und Richard dem Dritten, wo die Hauptpersonen furchtbare Bösewichter sind, die zum Beschlusse ihren Lohn empfangen. An solche Beispiele dachten vielleicht die gutmüthigen Moralisten, die der Meinung waren, das Trauerspiel müsse zeigen, wie Laster und Verbrechen sich selbst bestrafen. Aber mit der ursprünglichen Idee des tragischen Pathos stimmt weit mehr überein, daß der Held, dessen Leiden uns rührt und erschüttert, entweder auf eine imposante Art in seinem Unglücke versinkt, oder daß er am Ende auf eine ähnliche Art gerettet wird. Im ersten Falle staunen wir bald die Größe der menschlichen Natur, bald das Schicksal an; im zweiten verehren wir zugleich die

ewige Gerechtigkeit, die im Dunkel des Unendlichen wohnt. Beide Empfindungen sind poetisch. Die griechischen Tragiker verbanden zuweilen die Wirkung beider Arten von Katastrophen durch Gegensätze und Trilogien, indem sie die tragische Handlung durch mehrere Katastrophen in mehreren zusammen gehörenden Trauerspielen bis zur letzten Entscheidung fortrücken ließen. Auf diesen merkwürdigen Gang der griechischen Tragödie hat die neuere Kritik endlich achten gelernt. Daß die Handlung in jedem Trauerspiele einen unglücklichen Ausgang nehmen müsse, ist eins der gemeinen Vorurtheile, denen nicht leicht noch ein deutscher Kritiker huldigt. Aber wenn wir die Helden des Stücks, auf denen das Interesse der Handlung vorzüglich ruhet, verabscheuen, wie einen Macbeth und seine Gemahlin, so müssen sie als Opfer der ewigen Gerechtigkeit fallen, damit das moralische Gefühl versöhnt werde. Solche Trauerspiele können aber füglich eine eigene Gat-

tung genannt werden. Sie vertheilen den tragischen Effect auf die ganze Handlung, und weichen von der ursprünglichen Idee des Trauerspiels ab, indem sie uns nicht für die Leiden der Hauptpersonen, auf die doch unsere Aufmerksamkeit vorzüglich gerichtet ist, sondern für das Unglück, das durch jene Personen gestiftet wird, interessiren. Sie nehmen daher auch leicht eine größere Mannigfaltigkeit von Ereignissen in sich auf. In der eigentlichen Tragödie ist das Pathos mehr concentrirt. Daraus aber folgt wieder nicht, daß die tragische Handlung nothwendig so *einfach* seyn müsse, wie in den griechischen Tragödien. Es war griechischer Nationalgeschmack, daß die Einheit fühlbar über die Mannigfaltigkeit herrsche. Aber *verwickelte Intrigue* ziemt dem Trauerspiele überhaupt nicht, weil sie etwas Kleinliches hat.

Die *antike* oder griechische Tragödie muß ihrem Geiste und ihrer ganzen Form

nach als eine besondere Gattung angesehen werden, die zufällig aus bacchischen Chorgesängen entstand, und auch in ihrer vollendeten Ausbildung den Charakter ihrer zufälligen Entstehung nicht verleugnete. Die wichtige Rolle, die dem Chor in diesen Tragödien zugetheilt blieb, beschränkte die dramatische Composition, gab ihr aber zugleich einen halb lyrischen Schwung, eine gehaltene Feierlichkeit, eine religiöse und philosophische Würde, und veranlaßte, daß auch im Dialog die Sprache sich durch Wörter und Wendungen mannigfaltig und kühn über den prosaischen Conversationsstyl erhob. Die entschiedene Neigung der Athenienser zur demokratischen Beredsamkeit bewirkte, daß in ihren Tragödien auch das oratorische Interesse mit dem poetischen sich vereinigen mußte. Die handelnden Personen tragen sehr oft in langen Reden ihre Empfindungen und Entschließungen vor, als sprächen sie öffentlich zu dem versammelten Volke. Auch dieß gehörte zur Würde des

griechischen Nationaltrauerspiels. Aber so hoch poetisch auch dieses griechische Nationaltrauerspiel ist, erschöpft es doch lange noch nicht die Idee des tragischen Pathos. Durch ganz andere Compositionen, die sich weit von der griechischen Tragödie entfernen, kann im Wesentlichen dieselbe Wirkung hervorgebracht werden. Die romantische Tragödie ist durch keinen Chor beschränkt, wenn sie ihn nicht etwa zur Abwechselung aus besondern Gründen in sich aufnehmen will. Sie weiß nichts von den so genannten Einheiten der Zeit und des Orts. Die Mannigfaltigkeit darf auch in dieser Gattung von Trauerspielen die poetische Einheit nicht aufheben; aber sie breitet sich in ihr so aus, wie es die Form der griechischen Tragödie nicht erlaubte. Die Würde des Stücks verliert bei dieser Erweiterung der Grenzen der Composition gar nichts. Wenn die romantische Tragödie, um der Mannigfaltigkeit ein noch weiteres Feld zu öffnen, auch niedrige, wohl gar komische Scenen zur Abwechselung

zuläßt, hört sie in diesen Verhältnissen auf, reine Tragödie zu seyn, aber nicht immer zum Nachtheil der poetischen Wirkung des Ganzen, weil gar nicht nöthig ist, daß jedes dramatische Gedicht entweder reine Tragödie, oder reine Komödie sei. Was der romantischen Tragödie an lyrischem Schwunge fehlt, ersetzt sie durch Lebhaftigkeit der Handlung, und durch schärfere und tiefere Charakterzeichnung, wie in Shakespeare's Meisterwerken. Shakespeare konnte und wollte kein Sophokles seyn. Die romantische Tragödie hat Schönheiten, die man bei der griechischen vergebens sucht; und mehrere der griechischen eigene hohe Vorzüge sind mit der romantischen Composition unvereinbar. Zwischen die griechische und die romantische Tragödie hat die französische sich eingeschoben. Mit der griechischen hat sie die Einfachheit, die gehaltene Feierlichkeit, und jene Beschränkung der Composition gemein, die für das griechische Theater auf die Rolle des Chors sich gründete, auf dem franzö-

sischen, wo der Chor fehlt, bloß das Werk einer studirten Convenienz ist, die sich mit falsch verstandenen Aussprüchen des Aristoteles brüstet. Die Würde der französischen Tragödie ist großen Theils eben- so conventionell, weil in ihr das Vornehme, das den Welt- und Staatsmann ankündigt, von dem wahrhaft Großen nicht getrennt seyn soll, und dabei auf jedes Wort gehorcht wird, das nicht nach den Regeln des Hoftons unter ähnlichen Umständen auch bei Hofe ausgesprochen werden dürfte. Man kann deßwegen die französische Tragödie füglich eine Hoftragödie nennen. Daher liebt sie auch vorzüglich die Politik und die Galanterie. Die langen Reden, die so oft die Handlung aufhalten und schwächen, sind nur um der Feierlichkeit willen den griechischen Tragikern nachgeahmt. Was Corneille und Racine Großes geleistet haben, muß nach den Beschränkungen der Gattung beurtheilt werden, zu der sich diese trefflichen Dichter bequemten. Hätte der deutsche Geschmack nicht

nach langer Knechtschaft diese nur für Franzosen erfundene Gattung verstoßen, so würde unser Schiller nie der Nation geworden seyn, was er ihr nun hoffentlich bleiben wird.

Fünfte oder Ergänzungs-Classe.

Einer Ergänzungsclasse bedarf die Theorie der Dichtungsarten, theils um sich mit dem Herkommen auszugleichen, theils um mehreren in ihrer Art nicht verwerflichen Geisteswerken, die zwischen der eigentlichen Poesie und der schönen Prose schwanken, den rechten Platz anzuweisen.

1. Als eine besondere Dichtungsart wird gewöhnlich das Hirtengedicht aufgeführt. Mit demselben Rechte könnte man, wenn der Stoff der Gedichte Classificationsprincip werden soll, alle heroischen Gedichte, oder alle religiösen, in besondere Classen zusammenstellen, ohne darauf zu achten, ob ihre ursprüngliche Form lyrisch, oder didak-

tisch, oder episch, oder dramatisch ist. Denn auch das Hirtengedicht nimmt alle diese Formen an.

Die Entstehung des Hirtengedichts scheint* veranlaßt zu haben, daß man es von den übrigen Dichtungsarten abgesondert hat. Man sollte glauben, die idyllische Poesie müßte älter, als jede andere, seyn, weil die Weltgeschichte der Alten immer auf ein goldenes Zeitalter zurückweiset, da die Menschen ungefähr im Sinne einer poetischen Hirtenwelt lebten. Auch liegt in jedem menschlichen Herzen der Keim der idyllischen Poesie. Er entwickelt sich von selbst, sobald man sich über die Noth und Sorge der bürgerlichen Convenienzen, und über das Treiben und Ringen wilder Leidenschaften hinaus denkt. Aber der Mensch strebt von Natur vorwärts, und nicht zurück. Das bürgerliche Leben, dessen Vortheile wir mit so vielen Aufopferungen erkaufen, muß uns erst zur Last geworden seyn, wenn die Phantasie

tasie lebhaft hingezogen werden soll zu einem idealen Arkadien, wo der Mensch im Schooße der ländlichen Natur, einig mit sich selbst und mit der Welt, nur darauf denkt, wie er sorglos durch unschuldige Freuden sein Daseyn erweitere. Daraus erklärt sich auch, warum sich in der griechischen Litteratur das Hirtengedicht so spät einstellte, erst in der alexandrinischen Periode. Die älteren Griechen bedurften keiner bukolischen Poesie. Die wirkliche Welt, in der sie lebten, war durch ein poetisches Band an das mythische Zeitalter der Götter und Heroen geknüpft, die der Phantasie mehr Beschäftigung gaben, als arkadische Hirten. Aber wenn die vorwärts strebende Phantasie sich erschöpft hat, wendet sie sich an die Vorstellung von einem natürlicheren Leben. Theokrit's Poesie, die das wirkliche Arkadien, die griechische Schweiz, dem idealen unterlegte, mußte Eingang finden, wo ein menschliches Herz der Plagen der Cultur so überdrüssig geworden ist, wie des Ungestüms der Lei-

denschaften; und weil doch kein menschliches Leben ohne alle Leidenschaft seyn kann, mußten die erdichteten Arkadier nur den zärtlichen Ungestüm des Herzens, den Schmerz und die Sehnsucht der Liebe, kennen. Doch wurde die poetische Hirtenwelt in Theokrit's Phantasie keine moralische Unschuldswelt. Auch benutzte Theokrit schon seine bukolischen Erfindungen zur bloßen Einkleidung ganz anderer poetischen Ideen. In seine Fußstapfen trat Virgil. Die romantische Poesie gab den idyllischen Dichtungen ein neues Interesse. Das Ritterthum mit seiner Schwärmerei und seiner Galanterie wurde arkadisch umgekleidet. Dann nahm sich das romantische Hirtengedicht auch die Freiheit, Vorfälle und Situationen aus dem wirklichen Leben nach dem romantisch erträumten Arkadien zu verlegen. So zeigt sich die bukolische Poesie bei Sanazzar, Tasso, und bei den spanischen und portugiesischen Dichtern. Diese Gattung von Hirtengedichten blieb die be-

liebteste, bis Salomon Geßner seine Unschuldswelt erfand, die weder antik, noch romantisch ist, auch ihrer Natur nach keine scharfe Charakterzeichnung gestattet, aber in Geßner's Darstellungen durch Grazie und moralische Zartheit so bezaubert, daß ganz Europa sich vereinigt hat, diesem Idyllendichter den Kranz zu flechten, den ihm einige neuere Romantiker wieder von seinem gefeierten Haupte herabreissen wollen. Aber auch diese Art von bukolischer Dichtung war bald erschöpft. Rückkehr zu Theokrit, dem auch Geßner gehuldigt hatte, veranlaßte in der deutschen Litteratur die Entstehung der Voß'ischen Idylle, deren Arkadien in Deutschland liegt, und zur Abwechselung auch komisch erscheint. Daß es nicht eben Hirten seyn müssen, die uns die Idee eines idyllischen Lebens anschaulich machen, hatte man schon in Italien bemerkt, als die Fischeridyllen entstanden. Auf alle ländlichen und von der bürgerlichen, besonders der städtischen Convenienz mehr oder weni-

ger entfernten Lebensverhältnisse läßt sich die poetische Idee übertragen, die dem eigentlichen Hirtengedicht zum Grunde liegt. Nach diesem Princip hat sich die Dichtungsart besonders reizend in Voß'ens Louise erweitert. Und so kann sie sich noch mehr erweitern, wenn sie nur den Charakter der ländlichen Einfalt behauptet. Aber wo sie diesen Charakter verleugnet, zerstört sie sich selbst. Eine besonders interessante Verschmelzung des Idylls mit dem Trauerspiele zeigt sich in Schiller's Wilhelm Tell.

2. Auch des beschreibenden Gedichts muß hier noch ein Mal gedacht werden. Schon oben in der Exposition der ursprünglichen Verschiedenheit der Dichtungsarten zeigten sich die Gründe, warum poetische Beschreibung, die in jeder Dichtungsart ihren Platz findet, keine für sich bestehende Dichtungsart werden kann, wenn die Poesie nicht ihre wahre Bestimmung verleugnen, und, anstatt das fortstrebende

Leben des Geistes auszusprechen, der Mahlerei in das Amt fallen, und nur das Gegenwärtige ergreifen und festhalten will. Aber die an sich fehlerhafte Dichtungsart berichtigt sich selbst, wenn ein wirklich poetischer Geist die Beschreibung durchdringt. Dann wird das Gedicht entweder lyrisch, oder didaktisch. So entstanden in der englischen Litteratur die poetischen Landschaftsgemählde von Denham, Dyer und Goldsmith, und die Jahrszeiten von Thomson. Auch die beiden poetischen Charaktergemählde von Milton, der Allegro und der Penseroso, gehören in diese Reihe. Kleist's lieblicher Frühling unterscheidet sich von Thomson's Jahrszeiten besonders durch die lyrische Heiterkeit. Haller's Alpen zeigen auffallend, wie leicht diese Dichtungsart trokken und ermüdend wird; denn wo in diesem Gemählde der Schweizernatur die didaktische Würde verschwindet, bleibt ihm kaum eine Spur von poetischem Interesse, ungeachtet aller mahlerischen Wahrheit.

2. Wie es gekommen, daß man das Epigramm unter die Dichtungsarten aufgenommen hat, ist auch nicht schwer zu erklären. Denn das wirklich poetische Epigramm ist ein vereinzelter schöner Gedanke, der auch in einem lyrischen, oder didaktischen Gedichte einen Platz finden könnte. Lessing's geistvolle Theorie des Epigramms erschöpft den Begriff nicht, wie auch schon Herder gezeigt hat. Das satyrische Epigramm verlangt allerdings die sogenannte Spitze, die dadurch entsteht, daß die gespannte Erwartung sich plötzlich in eine komische Ueberraschung verwandelt. Fehlt dem vereinzelten satyrischen Einfalle diese Wendung, so wirkt er nur schwach. Aber eine Menge solcher Einfälle, die man in Verse gebracht hat, können nicht Gedichte heißen, auch wenn man sie, weil es so üblich ist, Epigramme nennt. Dafür liegt in manchem ernsten und gefühlvollen lyrischen Epigramme der griechischen Anthologie mehr Poetisches, als in vielen der gewöhnlichen

Oden und Lieder. Das sententiöse oder gnomische Epigramm fällt zusammen mit dem Spruchgedichte, von dem in der Theorie der didaktischen Dichtungsarten die Rede war. Ob dergleichen Sentenzen poetisch heißen sollen, kann meistens nur nach dem Eindrucke, den sie machen, und selbst nach diesem nur unbestimmt entschieden werden. Ist der Gedanke geistvoll, wahr, und treffend, so gönne man ihm doch ohne grüblerische Analyse seines poetischen oder unpoetischen Gehalts die metrische Form, die ihn noch anziehender macht.

4. Anders verhält es sich mit der äsopischen Fabel. Sie ist an sich und ohne die Zugaben, die ihr die Kunst des Styls verleihen kann, nichts anders als eine rhetorische Figur, durch die ein allgemeiner Satz in der Form eines einzelnen Falles anschaulich gemacht wird. Aber diese rhetorische Figur neigt sich zur Poesie durch die interessante Erdichtung des einzelnen Falles,

aus welchem der allgemeine Satz dem Verstande entgegenspringen soll. Eine geistreich erfundene und mahlerisch ausgeführte Fabel kann uns durch sich selbst eben so sehr interessiren, als durch ihre sogenannte Moral. Warum wollten wir ihr also, nach Lessing's strenger Theorie, einen durchaus prosaischen Charakter aufdringen, und nicht erlauben, daß sie sich dem eigentlichen Gedichte nähere, so gut sie kann? Wenn die äsopische Fabel nicht satyrisch wird, wie bei Pfeffel, so scheint ihr ein Styl der geistreichen Kindlichkeit der natürlichste zu seyn; denn je lieber wir das Abstracte nur im Concreten anerkennen, desto mehr nähern wir uns dem Geschmacke der Kinder. Aber ein unnachahmlicher Fabulist, wie Jean Lafontaine, ist darum noch nicht ein großer Dichter.

Verwandt mit der äsopischen Fabel ist die Parabel, die, poetischer als jene, die vernunftlose Natur zum moralischen Sym=

bol der vernünftigen macht. Andere sogenannte Parabeln sind ausgemahlte Metaphern.

5. An die epischen Dichtungsarten erinnert uns der Roman. Will man die Bedeutungen dieses zufällig entstandenen Nahmens so weit ausdehnen, als der Sprachgebrauch es gestattet, so ist an gar keine Theorie des Romans zu denken. Die alten französischen Rittergedichte in Versen mag man Ritterromane nennen, weil es üblich ist; und jede seltsame, oder verwickelte Liebesgeschichte, sie sey wahr, oder erdichtet, mag immerhin in einem andern Sinne auch ein Roman heißen. Der Roman in der ästhetischen Bedeutung des Worts liegt als ein Product der Phantasie zwischen der eigentlichen Poesie und der schönen Prose. Er ist eine erdichtete Geschichte, die sich die Form einer wahren giebt, um in dieser Form durch eine Täuschung, die den meisten Menschen noch willkommener, als

die poetische, ist, das allgemeine Interesse zu fesseln. Die Erfahrung hat auch långst bewiesen, daß diese Art von Geisteswerken leicht ein weit grÿßeres Publicum findet, als das anziehendste und bewundernswürdigste Gedicht. Der Roman benutzt die prosaische Stimmung, in der sich der Mensch gewöhnlich befindet, um ihn zu überschleichen mit einer unterhaltenden Dichtung, in der er sich wie zu Hause fühlen soll. Er spricht also nicht in Versen, damit nicht schon die metrische Form den Dichter verrathe; aber er nimmt zuweilen kleine Gedichte in sich auf, um an seine Verwandtschaft mit der Poesie zu erinnern. Er unterscheidet sich von dem Mährchen, das zwar auch in Prose spricht, aber nicht verhehlt, daß es uns mit wunderbaren und unglaublichen Dingen unterhalten will. Der Roman zieht auch das Wunderbare, wo er es zulåßt, in das Natürliche so geschickt herüber, daß das Unglaubliche beinahe glaublich wird. Gerade diese prosaische Täu-

schung, die dem Roman eigen ist, macht die gemeine Romanenlectüre so verderblich. Der schlechte Roman — und mit sehr beschränkten Talenten läßt sich für das große Publicum ein ganz angenehmer Roman schreiben — belügt den Leser, der weder sich selbst, noch die Welt, genug kennt, mit falschen Darstellungen des Lebens. Der gute Roman erweitert unsre Menschenkenntniß, oder er bestätigt sie. Der gute Roman ist schön in allen Verhältnissen, durch die er sich dem echten Gedichte nähert. Er kann sehr lehrreich und sehr nützlich werden, wenn er, ohne das Interesse der angenehmen Unterhaltung zu stören, mancherlei Wahrheiten in allgemeineren Umlauf bringt.

Mit Recht hat die Kritik den historischen Roman unter allen Gattungen von Romanen am wenigsten begünstigt, obgleich der älteste aller Romane, die wir kennen, die Cyropädie von Xenophon, zu dieser Gattung gehört. Viel gesunde Moral und Politik

läßt sich allerdings in solche Erzählungen legen; aber für das poetische Interesse kann wenig gesorgt werden, wo ein Hauptzweck ist, für politische Wahrheiten zu interessiren; und die Nachahmung der wahren Historiographie in einem Gemische von historischen Thatsachen und erdichteten Zusätzen stört den prosaischen Ernst, der die Würde der wahren Geschichte sichern soll. Die Ritterromane, an deren Spitze der wahrhaft poetische Amadis von Gallien steht, werden in unsern Zeiten nicht leicht einem Leser den Kopf verrücken, wie dem ehrlichen Don Quixote nach der Dichtung des Cervantes; aber je poetischer sie erfunden sind, desto mehr ist zu bedauern, daß sie sich nicht auch der Form nach ganz in Gedichte verwandelt haben. Die Schäferromane, die sonst in Spanien und Portugal so beliebt waren, und auch in Italien und Frankreich geschätzt wurden, mußten aus der Mode kommen mit der romantischen Schäferwelt, zu der sie gehören; und doch unterscheiden sich die vorzüg-

lichsten unter ihnen, die Diana von Montemayor, die Galathee von Cervantes, und das Arkadien von Sanazzar, nur durch den Mangel der metrischen Form von den reizendsten Hirtengedichten der romantischen Gattung. Lustige und satyrische Romane werden nie aus der Mode kommen, wenn sie übrigens einen Ton treffen, den nicht nur dieses oder jenes Zeitalter hören will. Der bewundernswürdige Don Quixote von Cervantes steht unter diesen Romanen in der ihm eignen poetischen Haltung noch immer als unerreichtes Muster da. Die merkwürdigste Erweiterung hat der Roman in neueren Zeiten durch Richardson und andre englische Schriftsteller erhalten, die zuerst aus dem Familienleben den Stoff zu ihren Erfindungen schöpften. Der Familienroman verleugnet aber auch gewöhnlich am meisten seine Verwandtschaft mit der Poesie. Seitdem diese Gattung die beliebteste geworden ist, haben auch ältere Gattungen von Romanen sich nach ihm umgeformt,

zum Beispiele der komische Roman. Die sentimentalen Romane und die humoristischen haben, dem Geschmacke des Zeitalters gemäß, gewöhnlich auch das Familienleben zum Gegenstande. Aber keine Gattung von Romanen mißlingt leichter, als der Familienroman, weil er nur den wenigen Schriftstellern gelingen kann, die mit seltener Menschenkenntniß, geistreich und durchaus nicht phantastisch, aus dem wirklichen Familienleben die interessantesten Verhältnisse hervorzuheben, und sie nicht ohne einen gewissen poetischen Sinn in den Formen der Prose darzustellen verstehen. Unter diesen Formen der Prose hat die Briefform für den Roman den Vortheil, daß sie, wie im Drama, die Hauptpersonen sich selbst darstellen läßt. Aber die Romane in Briefen fallen auch sogleich in das Unnatürliche, wenn der Briefschreiber, wie gewöhnlich, seine eigne Individualität in fremde Naturen hineinschiebt.

Zweite Abtheilung.

Einige Grundsätze zur Theorie der schönen Prose.

Zweite Abtheilung.

Einige Grundsätze zur Theorie der schönen Prose.

I.

Allgemeine Charakteristik der schönen Prose.

Wenn die Poesie durch eine scharfe Linie von der Prose geschieden werden könnte, so würde es gar keine schöne Prose geben. Denn alles, was Schönheit der Rede heißen kann, vereinigt sich in der Poesie. Aber um den allgemeinen Begriff von schöner Prose richtig aufzufassen, müssen wir uns noch ein Mal vor dem gemeinen Irrthume sichern, von dem schon zu Anfange der Poetik die Rede war. Wir müssen weder die Beredsamkeit, die sich vorzugsweise so nennt, für eine eigentlich schöne Kunst, noch die

allgemeine Theorie des guten, d. i. zweckmäßigen Styls der Prose für einen Theil der Aesthetik ansehen. Die Prose ist untadelhaft, wenn sie, den Gesetzen der Sprache gemäß, richtig und rein, klar, bestimmt, nicht schwerfällig, und nicht das Gefühl des Schicklichen beleidigend, ihren theoretischen, oder praktischen Zweck erreicht, oder auch das Gefühl derer, an die sie gerichtet ist, zu einer Theilnahme stimmt, die wahr und innig, aber nicht poetisch seyn soll. Der ästhetische Reiz, den die Phantasie zu diesen wesentlichen Eigenschaften der guten Prose hinzufügen kann, ist eine freye Zugabe, die aber auch nur da einen Werth hat, wo sie dem nächsten und eigentlichen Zwecke alles prosaischen Ausdrucks nicht entgegenwirkt. Auch die elegante Prose, deren ästhetische Vorzüge sich auf eine gefällige Correctheit und Feinheit in der Wahl der Wörter und Wendungen beschränken, ist noch lange nicht schön.

Der Styl der guten Prose ist durchaus Styl der Sache. Für ihren Gegenstand will die gute Prose interessiren, nicht für die ästhetische Form, die ihm die bildende Phantasie geben kann. Es giebt eine trokkene Verstandesprose, die in ihrer Art musterhaft ist. Diese veredeln wollen durch feine Wendungen und reizende Bilder, heißt, sie entstellen. Nicht genug kann die Theorie eines guten prosaischen Styls vor der Zwitterprose warnen, die man auch wohl die poetische zu nennen beliebt. Horaz nennt ein Mal die reine Prose eine Sprache zu Fuß (sermo pedestris). Dieser Metapher gemäß könnte die sogenannte poetische Prose eine Dragonerprose heißen, die sowohl zu Fuß, als zu Pferde, dienen will. Ihre gewöhnlichen Kennzeichen sind eine studirte Feierlichkeit; prunkende, entweder abgenutzte, oder affectirte Metaphern; Prachtwörter, die gewöhnlich für die Sprache der Poesie zurückgelegt werden, z. B. Rosse für Pferde; oder Pracht-

phrasen, z. B. "Drei Mal hatten sich die Geschlechter der Menschen erneuert", anstatt: Beinahe hundert Jahre waren vergangen. Auch die schönste poetische Blume kann ein fade Floskel werden, wenn sie in den Boden der Prose verpflanzt wird. Schönheit der Prose ist durchaus etwas anders, als Schmuck des Styls. Die Stylistik, nach deren Principien der Styl in der Poesie das Wesentliche ist, sucht auch in der Verschiedenheit des Styls die Grenze zwischen der Poesie und der Prose, zum Beispiel nach der Lehre Adelung's, der in seinem Buche über den deutschen Styl zuerst vom prosaischen, dann vom poetischen Style handelt, und auch dadurch beiläufig beweiset, daß nicht leicht ein Kritiker für das Wesen der Poesie unempfänglicher war, als dieser um die deutsche Sprache so hochverdiente Grammatiker.

Die schöne Prose nähert sich der Poesie, indem sie mehr noch durch ihren Geist,

als durch Cultur des Styls, einen Eindruck auf uns macht, der zwar immer von dem poetischen wesentlich verschieden bleibt, aber ihm doch darin ähnlich ist, daß er in harmonischen Verhältnissen auch die Phantasie, nicht den Verstand allein, beschäftigt, und das geistige Urgefühl in uns aufregt, von welchem alle ästhetische Reflexion ausgeht. Aber auch diese Prose würde aufhören, wahre Prose zu seyn, wenn das ästhetische Interesse sich nicht freundlich zu dem theoretischen, oder praktischen, gesellen könnte, ohne dieses zu verdrängen, oder über es zu herrschen. Wo also nur der Verstand beschäftigt seyn soll, — und wie oft ist dieß der Fall! — da ist gerade die trockenste, von allen ästhetischen Reizen entblößte, Prose die beste, wenn sie nur nicht, im positiven Sinne geschmacklos, durch Unschicklichkeit und Mißverhältnisse den guten Geschmack beleidigt. Wo aber der Zweck der Prose ist, auch das Gefühl für ihren Gegenstand

zu erwärmen, oder, wo auch ohne alle weiteren Zwecke nur das Herz sich frei und natürlich ausspricht, da geht von selbst der prosaische Ausdruck bald mehr, bald weniger, in den poetischen über. Das Gefühl weckt die Phantasie. Der Verstand, der doch auch nicht verstummen will, sucht nun Vergleichungen und Bilder. Die logische Ordnung nähert sich der ästhetischen. Die Sprache erhält ein ästhetisches Leben, indem sie nichts weiter seyn will, als treffend und natürlich.

Der Styl der schönen Prose kann so mannichfaltig seyn, als der Styl der Poesie. Innerhalb der Grenzen, zwischen denen das Schöne liegt, können Verstand und Phantasie auch in prosaischen Geisteswerken dem Stoffe eine Menge von Formen geben, deren jede in ihrer Art vortrefflich seyn kann. Der Styl der Historiographie zum Beispiel ist auffallend verschieden bei Thucydides und Xenophon, Tacitus und Li-

vius, Hume und Johannes Müller; und jeder dieser Historiker ist auch in ästhetischer Hinsicht ein ausgezeichneter Schriftsteller. Wo in dem Style der Prose weder die Individualität des Schriftstellers, noch sein Zeitalter, oder seine Nation, und überhaupt nichts erscheint, das ein wirkliches Leben ausdrückt, da ist der Styl charakterlos und gewöhnlich auch geistlos. Aber wie mannigfach auch die schöne Prose sich gestalte; ihr schönster Schmuck ist eine geistvolle Simplicität. Sie verstößt alles Gemeine und Platte; aber sie sucht auch nicht durch irgend einen Reiz zu glänzen. Die kokettirende Prose einiger Schriftsteller, die gar nicht verhehlen kann, daß sie durch allerlei kleine Künste gefallen will, verdient denselben Spott, wie die pretiöse, die sich ein eigenes und ungemeines Ansehen von Eleganz, oder Wichtigkeit, oder Nachdrücklichkeit, zu geben sucht durch ängstlich auserlesene Wörter und Wendungen, um alles recht treffend zu sagen, aber ja nichts

auf die gewöhnliche Art. Das Gewöhnliche soll in guter Prose nicht anders, als auf gewöhnliche Art, ausgedrückt werden, weil der prosaische Styl nie aufhören soll, Styl der Sache zu seyn. Mit dem inneren Interesse seines Gegenstandes soll er sich heben und senken. Er soll das natürlichste Kleid der Gedanken und Gefühle, und in keinem Sinne ein Staatskleid seyn. Metaphern und andre Tropen entstehen in ihm von selbst, wenn Witz und Phantasie dem kalten Verstande zur rechten Zeit zu Hülfe kommen. Aber wo eine Metapher die andere jagt, oder, wo jeder vernünftige Gedanke zugleich als ein witziger Einfall hervorspringen soll, da scheue die Kritik sich nicht, über einen solchen Styl das Verdammungsurtheil auszusprechen, auch wenn sie dem Genie des Schriftstellers huldigt.

Was in der Poesie der Vers, das ist in der schönen Prose der ungebundene Rhythmus oder Numerus. Auch die-

ser entsteht von selbst, wenn der Ausdruck vollkommen mit dem Gedanken harmonirt, und jedes Glied einer Periode sich natürlich, wie in einem organischen Gebilde, an das andere anschließt. Die schlechten Perioden der gemeinen Prose sind unnatürlich. Ungeschicklichkeit in der Behandlung der Sprache hat sie veranlaßt, und geistlose Nachahmung pflanzt sie fort von einer Canzlei zur andern, und von einer Schule zur andern. Die numeröse Prose verbindet kurze Sätze abwechselnd mit eigentlichen Perioden, die dann wieder von selbst bald länger, bald kürzer, ausfallen. Nur in Perioden von einigem Umfange kann sich das rhythmische Verhältniß ihrer Glieder zu einander in harmonischer Einheit abründen. Wo aber diese Ründung der Perioden nur im mindesten künstlerisch auf den ästhetischen Effect berechnet scheint, ist sie dem Geiste der wahren Prose eben so zuwider, als ein regelmäßiger Sylbentact, der sogleich den Künstler verräth. Unnatürlich

gestreckte oder verwickelte Perioden machen den Styl schleppend und verworren. Der zerhackte Styl (style coupé), wie die Franzosen ihn nennen, der um der leichteren Beweglichkeit willen alle Perioden flieht, und immer von einem kurzen Satze rasch zum andern forthüpft, ist ganz passend für conversationsmäßige Erzählungen, die mehr unterhalten, als belehren sollen; aber eben dieses rasche Hüpfen wird unmännlich und sogar unnatürlich, wo der Verstand, oder das Gefühl, einen ernsten Gang gehen, und das Wichtigere von dem Unwichtigen auch dadurch sich scheidet, daß nur prägnante Gedanken energisch in kurzen Sätzen hervortreten. Das Gewöhnlichere, das zum Zusammenhange gehört, umgiebt dann in längeren, oder kürzeren, Perioden den Hauptsatz, wie die Schale den Kern. Eine Periode, die keinen solchen Kern hat, ist trivial, auch wenn sie noch so harmonisch lautet.

II.

Aesthetische Ansicht einiger Arten von prosaischen Schriften.

Es giebt eine Art von Prose, die von der Kritik unberührt bleiben muß, und die auch selten und nur zufällig in der Litteratur erscheint. Dieß ist die Prose des Gefühls, das frei aus dem Herzen strömt, ohne alle andere Absicht, als die, sich mitzutheilen. Vor dem Publicum auf diese Art sein Herz auszuschütten, nicht um einen Eindruck zu machen, durch den ein Zweck erreicht werden soll, sondern einzig und allein, um zu sagen, was man empfindet, wird nicht leicht einem besonnenen Menschen einfallen. Was aber Jemand in diesem Sinne für sich selbst niederschreibt, oder den freundschaftlichsten Briefen anvertrauet, sollte man, wenn es dem Publicum in die Hände geräth, nie so beurtheilen, als ob es auch der schönen Litteratur angehörte.

Diejenige Prose, die ein Gegenstand der ästhetischen Kritik ist, hat einen bestimmten Zweck, der aber immer außer ihr liegt. Keine schöne Prose trägt, wie die Poesie, ihren Zweck in sich selbst. Die ästhetische Wirkung ist ihr immer nur Mittel, für ihren Gegenstand selbst lebhafter zu interessiren. Nun lassen sich alle nicht ästhetischen Zwecke im Allgemeinen eintheilen in theoretische und praktische. Die Prose hat einen theoretischen Zweck, wenn sie den Verstand unterrichten, oder das Gedächtniß bereichern, also überhaupt bewirken soll, daß etwas begriffen, oder behalten werde. Praktisch ist ihr Zweck, wenn sie auf den Willen wirken will, damit etwas gethan werde. Der praktische Zweck schließt immer irgend einen theoretischen in sich; denn blindlings soll doch der Mensch nicht handeln. Aber wer auf den Willen Anderer zu wirken sucht, um Gesinnungen und Entschließungen zu erwecken, darf das Gefühl nicht müssig bleiben lassen; und auch theoretische

Forschungen und Belehrungen können sehr wohl von einem schönen Interesse des Gefühls begleitet seyn. Nur durch eigenen Verstand wirkt man auf den Verstand Anderer; nur durch Kraft, Fülle, und Tiefe des Gefühls, von dem man selbst erwärmt ist, kann man die Brust Anderer bewegen. Gefühlsaffectation verräth sich selbst, und stößt zurück, wie die Heuchelei. Nach diesen beiden Gesichtspunkten, dem Unterschiede zwischen einem theoretischen und einem praktischen Zwecke der Prose, und dem Verhältnisse beider Zwecke zur Beschäftigung des Verstandes und des Gefühls, lassen sich die prosaischen Schriften, die der schönen Litteratur angehören, in die folgenden Classen ordnen.

Wenn die Prose einen theoretischen Zweck hat, will sie uns Kenntnisse mittheilen durch Darstellung entweder des Einzelnen, oder des Allgemeinen. Im ersten Falle ist sie entweder beschreibend,

oder erzählend; im zweiten Falle zeigt sie sich räsonnirend und didaktisch. Hat die Prose einen praktischen Zweck, auf irgend eine Art den Willen zu Entschließungen und Handlungen zu bestimmen, so wird sie oratorisch. Die oratorische Kraft der Prose ist aber nicht beschränkt auf die eigentlichen Reden, von denen sie den Nahmen hat, obgleich sie sich in diesen Reden vorzüglich zeigt. Zu den wesentlichen Formen, durch die sich die prosaischen Schriften auch ästhetisch von einander unterscheiden, kommen dann noch zufällige, z. B. die dialogische, und die Briefform.

1. Die beschreibende Prose kann vortrefflich seyn, ohne irgend ein ästhetisches Interesse, wenn sie nur, wie alle gute Prose, nicht sprachwidrig, nicht verworren und steif, und überhaupt nicht im positiven Sinne geschmacklos ist. In einer solchen nicht geschmacklosen, aber auch noch lange nicht schönen Prose kann man eine

Menge von Dingen meisterhaft beschreiben, wie Linné die Producte der Natur, und Theophrast die moralischen Charaktere. Wer eine solche Beschreibung, die ihren wissenschaftlichen Zweck erreicht, auch mit ästhetischen Reizen ausgestattet sehen möchte, für den ist sie nicht verfaßt. Aber nicht immer ist der wissenschaftliche Ernst so strenge, wie er in gewissen Verhältnissen seyn muß. Eine sanfte Wärme des Gefühls kann sich ohne alle Sentimentalität prosaischen Beschreibungen mittheilen, die weder einen poetischen Eindruck machen, noch einen durchaus wissenschaftlichen Charakter haben sollen. Es giebt Gegenstände, die man unnatürlich beschreibt, wenn man ihre Eigenschaften, die das Gefühl ansprechen, nur für den kalten Verstand aufzählt, z. B. schöne Kunstwerke, schöne Gegenden, und große, oder liebenswürdige Menschen. Eine natürliche Beschreibung solcher Gegenstände nähert sich der Poesie durch mahlerische Anschaulichkeit, ohne irgend einen erdichteten Zug. Solche Be-

schreibungen entstellen, wenn sie am rechten Orte angebracht sind, selbst die Welt- und Staatsgeschichte nicht. Livius war kein Dichter, als er seine Erzählung von Hannibal's Zuge über die Alpen durch Beschreibungen belebte, die auch in einem Gedichte schön seyn würden. Auch die moralischen Charakterbeschreibungen in historischen Werken verlangen eine Wärme des Styls, durch die der Geschichtschreiber beweiset, daß er sich für die Würde des Menschen anders interessirt, als der Mathematiker Triangel und Quadrate betrachtet.

2. Die erzählende Prose wird schön durch verständige und geistvolle Berührung mit der epischen Poesie. Eine erzählende Schrift in echter Prose, auch wenn die erzählte Begebenheit noch so interessant ist, muß durchaus einen andern Eindruck machen, als ein Gedicht. Aber mit dem ernstesten Interesse für historische Wahrheit und für die Resultate, die der Verstand aus erzählten

zählten Begebenheiten ziehen soll, streitet nicht eine anschauliche Darstellung des Merkwürdigen, und ein lebendiger Ausdruck der Empfindungen, die durch wirkliche Ereignisse in einem nicht ausgetrockneten, für das Gute und Große begeisterten, und gegen das Schlechte und Niedrige entrüsteten Gemüthe ohne alle Poesie erregt werden.

Herrschen soll in jeder Erzählung, die kein Gedicht, kein Roman, und kein Mährchen seyn will, das Interesse für historische Wahrheit. Wo dieses in einem solchen Werke nicht über alle ästhetischen Eindrücke herrscht, da ist der Schmuck des Styls, und wäre er noch so reizend, loser Flitterstaat. Das trockenste historische Werk, mit kritischer Umsicht und Genauigkeit aus den Quellen geschöpft, und mit strenger Gewissenhaftigkeit die Thatsachen nach den Graden ihrer Glaubwürdigkeit lehrreich zusammenstellend, ist mehr werth, als die eleganteste und unterhaltendste Erzählung,

die ohne historische Kritik, ohne Ernst und Strenge, flüchtig und unzuverlässig, zusammenrafft, was sie eben gebrauchen kann, um wie ein Roman zu gefallen. Aber wenn ein historisches Werk den Gipfel der Vortrefflichkeit erreichen will, verbindet es mit der wissenschaftlichen Vollkommenheit die ästhetischen Eigenschaften, ohne die es weit weniger belehrend, bildend, und gemeinnützig ist, als es seiner Natur nach seyn kann.

Die eigentliche Historiographie oder historische Kunst — denn die übrigen prosaischen Erzählungsarten gehen die schöne Litteratur wenig an — hat ihre natürliche Verwandtschaft mit der epischen Poesie durch die ältesten historischen Werke beurkundet. Nicht trockene Facta zu sammeln und aufzubewahren, ist die älteste Bestimmung der Geschichte. Die Sagen, an die sich die ersten Geschichtsbücher anschließen, waren früher durch nationale Gesänge

fortgepflanzt, und eben so, wie diese Gesänge, bestimmt, mit dem Andenken an eine merkwürdige Vergangenheit edle Gefühle und gemeinnützige Grundsätze der Weisheit zu verknüpfen. So lange die wahre Geschichte noch unmittelbar mit der Poesie zusammenhing, verlor sie sich in Poesie, also auch in Erdichtung. Aber auch nachdem sie sich selbst verstehen und alle Verführungen der interessanten Erdichtung von sich abwehren gelernt hatte, wollte sie nicht kalt werden, wie das Blatt, auf dem sie geschrieben stand. Die Musen, die der epische Dichter angerufen hatte, sollten auch den redlichen Berichtabstatter begeistern, nicht, die historische Wahrheit irgend einem andern Interesse aufzuopfern, aber in einfacher Prose anziehend und anschaulich so zu erzählen, daß die Phantasie sich ein klares Bild von den Dingen machen könne, das Gefühl zur Theilnahme ermuntert werde, und der Verstand einigermaßen erkenne, warum sich ereignen mußte, was sich ereignet

hat. So erscheint die echte Historiographie in ihrer ersten Simplicität bei dem ehrwürdigen Herodot. Auch die Maschinerie des höheren Epos ist bei ihm durch die eingestreueten Orakel angedeutet. Aber auch Thucydides, der das erste classische Muster eines historischen Werks aufgestellt hat, fand gar nicht nöthig, auf anschauliche und lebendige Darstellung Verzicht zu thun, um seinen gediegenen Pragmatismus nicht zu schwächen. Auch er ließ noch, und eben so die großen römischen Geschichtschreiber nach ihm, die merkwürdigen Personen nach epischer Art Reden halten, die niemand täuschten, weil jedermann wissen konnte, daß sie nur als rhetorische Figuren wirken sollten. Es ist bekannt, wie geschickt die Alten diese Figur benutzten, die moralischen und politischen Wahrheiten, die aus dem Zusammenhange der Begebenheiten hervorgehen, noch eindringlicher und weniger dogmatisch auszusprechen, als, wenn der Geschichtschreiber selbst sie, in eignem Nahmen räsonnirend

oder pragmatisch, wie man es nennt, in die Erzählung verwebt. Ueber die Grenzen des Pragmatismus in der Historiographie läßt sich nach ästhetischen Principien allein nicht urtheilen. Der vorzüglichste Pragmatismus ist unstreitig derjenige, der in der Erzählung selbst liegt, wenn die Begebenheiten in durchdachter Zusammenstellung so geordnet sind, daß die allgemeinen Lehren, die der Verstand aus ihnen ziehen soll, ungefähr so, wie aus einer gut erzählten Fabel die sogenannte Moral, hervorspringen, auch ohne besonders ausgesprochen zu werden. Aber nicht jedem Leser, dem das Geschichtsbuch nützen soll, redet der Geist der Geschichte so vernehmlich an, wie den denkenden Geschichtschreiber selbst. Von einem Thucydides, Tacitus, und Johannes Müller, lassen wir uns gern auch durch Reflexionen unterrichten, die unserm Verstande nicht so geläufig sind. Und unter diesen Reflexionen können wahrhaft schöne Gedanken seyn, die kein didaktischer Dichter zu verschmähen Ursache hätte.

Die Verwandtschaft zwischen der Historiographie und der epischen Poesie verleugnet sich auch nicht in andern Zügen historischer Meisterwerke. Chronologisch muß zwar der Geschichtschreiber erzählen; nicht, wie durch einen Zauber, uns mitten auf den Schauplatz der Begebenheiten versetzen. Aber schon um des innern Pragmatismus der Erzählung willen, muß der Geschichtschreiber, wie der epische Dichter, die Theile des historischen Ganzen harmonisch ordnen, ein helleres Licht auf die Hauptpartieen werfen, und das weniger Wichtige hinter das Wichtigere in Schatten stellen. Er muß die Charaktere, so weit sie historisch bekannt sind, eben so treffend zu zeichnen verstehen, als wenn wir sie uns episch vergegenwärtigen sollten. Und so, wie das epische Interesse eine gewisse Ruhe des Styls ohne Kälte verlangt, verträgt sich die historische Ruhe, die zum Ausdrucke der Unparteilichkeit gehört, mit einer moralischen Wärme, die in die ganze historische Composition eindringen

und auch den Styl beleben kann. Wer dem Geschichtschreiber verbietet, durch seine Erzählungsart kund zu thun, daß er das Große bewundert, das Edle liebt, und das Niedrige verabscheuet, der muthet ihm nicht nur zu, daß er aufhöre, wahrer Mensch zu seyn, um sich zum tüchtigen Erzähler zu qualificiren; er raubt der Geschichte auch einen wesentlichen Theil des Verdienstes, das sie sich, ohne die mindeste Verletzung ihrer höchsten Gesetze, um die moralische Bildung der Nachwelt erwerben kann. Alles, was zur Verwandtschaft der Historiographie und der epischen Poesie gehört, zeigt sich aber vollendet nur in der Staats- und Weltgeschichte; weniger in der Biographie; und noch weniger, aber doch zum Theil auch, in der Geschichte der Litteratur und Kunst. Chroniken, die nur Facta aufzählen, liegen ganz außer dem Gebiete der schönen Litteratur; aber auch Annalen, die der Chronik das Gepräge der höheren Historio-

graphie aufdrücken, entfernen sich ihrer Natur nach weiter von der epischen Poesie, als ein Werk, das ein historisches Ganzes umfaßt, und seine innere Verwickelung und Auflösung hat wie die Epopöe.

3. Die didaktische Prose hat ursprünglich und ihrer gewöhnlichen Bestimmung gemäß mit der Poesie so wenig gemein, daß fast alles, was über ihre zweckmäßigste Cultur zu sagen ist, der Logik und der allgemeinen Theorie eines guten prosaischen Styls überlassen bleiben muß. Will man eine Abhandlung schön geschrieben nennen, wenn sie nach einer guten Disposition klar, bestimmt, ohne pedantischen Prunk, ungezwungen, und durch diese Vorzüge anziehend, ihren Gegenstand entwickelt, so erweitert man den Begriff des Schönen, wie es im gemeinen Leben auch sonst gebräuchlich ist. Viele Abhandlungen schaden ihrem innern Interesse durch die positive

Geschmacklosigkeit ihrer Form. Auch ist nicht einzusehen, warum irgend eine Abhandlung, ihr Gegenstand mag noch so abstract seyn, verworren, schleppend, steif, oder auf andere Art im positiven Sinne geschmacklos geschrieben und mit Kunstwörtern überladen seyn müßte. Aber auch eine schlecht verfaßte Untersuchung, die gründlich und scharfsinnig durchgeführt ist, wird den Mann von Geschmack, der sich eines denkenden Kopfes erfreuet, mehr anziehen, als ein elegantes Geschreibe, das den gewöhnlichen Fehlern der Schule durch eine Seichtigkeit zu entgehen sucht, die allerdings populär seyn kann. Nichts kann dadurch schöner werden, daß es sich mit sich selbst entzweiet. Die didaktische Prose entzweiet sich mit sich selbst, sobald sie im mindesten das Verstandesinteresse, dem sie dienen soll, vernachlässigt, oder es gar absichtlich zurücksetzt, um irgend einer Classe von Lesern mehr zu gefallen.

Nur auf zweierlei Art kann die didaktische Prose ein ästhetisches Interesse, das ursprünglich in ihrer Natur nicht liegt, mit ihrer wahrer Bestimmung vereinigen. Es giebt eine Kunst, Gedanken so zu entwickeln, wie sie nach der natürlichsten Verknüpfung unter einander in den Tiefen des Bewußtseyns mit unsern geistigen Gefühlen gleichsam organisch zusammenhängen. Wer diese Kunst versteht, z. B. Plato, der setzt den aufmerkenden Geist in einen der Zustände des Selbstdenkens, wo Gefühl und Phantasie den Verstand nicht bestechen, oder beschränken, aber ihm das Denken selbst erleichtern, indem alle geistigen Kräfte unter der Autorität des Verstandes harmonisch zusammen wirken. Oder die didaktische Prose erhält schöne Züge durch geistreiche Reflexionen. Was geistreich im ästhetischen Sinne ist, hat die allgemeine Aesthetik gezeigt. Aber nicht in allen Abhandlungen können solche Reflexionen Statt finden, die wahr und treffend sind, einen ungewöhnlich

hellen Blick voraussetzen, und, wie witzige Einfälle, durch eine gewisse Neuheit überraschen. Wo die didaktische Prose eine oratorische Wärme annimmt, hört sie auf, strenge didaktisch zu seyn.

4. Daß die oratorische Prose durch ihre Verwandtschaft mit der Poesie Veranlassung zu einem falschen Gegensatze zwischen Poesie und Beredsamkeit gegeben, hat die Vorerinnerung zu dieser litterarischen Aesthetik gezeigt. Zu dem Vorurtheile, das die Theoretiker verführt hat, Poesie und Beredsamkeit als zwei schöne Redekünste einander gegenüber zu stellen, ist noch die eben so falsche Meinung gekommen, der Zweck der Poesie sey, zu gefallen, der Zweck der Beredsamkeit, zu überreden. Einen unwürdigern Begriff kann man sich von der Poesie nicht machen, als, wenn man ihr keinen höhern Zweck zuerkennt, als den, zu gefallen. Und nach dieser Meinung käme die Beredsamkeit, auch nur ästhetisch be-

trachtet, über der Poesie zu stehen; denn gefallen muß doch auch, was überreden will; aber vieles gefällt, ohne zu überreden. Wo die Beredsamkeit nichts weiter, als Ueberredungskunst, ist, das heißt, wo sie durch die Gewalt der Gefühle und auch wohl der Leidenschaften, die sie künstlich erregt, den Verstand verwirrt, und wahre Ueberzeugung unmöglich macht, da ist sie ausgeartet. Der strenge Tadel, den Kant über diese Ueberredungskunst ausspricht, ist völlig gegründet. Alle absichtliche Ueberredung auf Kosten der Ueberzeugung ist ein betrügerisches Spiel, das ein Talent, durch Worte einen hinreissenden Eindruck zu machen, mit den Ansprüchen treibt, die jedes moralische Wesen an Wahrheit hat. Wer den Irrthum, in dem er selbst befangen ist, durch Sophismen verbreitet, die er für bündige Schlüsse hält, dessen Rechtlichkeit trifft kein Tadel, auch wenn er mit seinen Ansichten und Meinungen zugleich die Gefühle ausspricht, die ihn selbst täuschen.

Ueberreden kann man aber auch durch kalte Sophismen. Wäre also Beredsamkeit einerlei mit Ueberredungskunst, so müßte auch der kalte Sophist, der seinen Zweck erreicht, zu den Rednern, oder beredten Schriftstellern gezählt werden.

Nicht zu überreden, sondern der Kraft der Gründe, die dem Verstande einleuchten sollen, zu Hülfe zu kommen durch den Eindruck, den die mitgetheilten Vorstellungen auf das ganze Gemüth des Zuhörers oder Lesers machen, ist die wahre Bestimmung der oratorischen Prose, die in Verbindung mit der Declamation und der ausdrucksvollen Gebehrde zur eigentlichen Beredsamkeit wird. Auf das Gefühl und den Verstand zugleich will also der Redner wirken. Das darf er mit voller Rechtlichkeit, wo kalter Verstand am unrechten Orte ist. Alle moralischen und religiösen Gründe beziehen sich auf ein geistiges Gefühl, das zum Wesen der Menschheit ge-

hört. Ohne Enthusiasmus für eine gute Sache, für Wahrheit, Freiheit, Pflicht und Recht, für Freund und Vaterland, und was irgend zu den höheren Gütern des Lebens gehört, kriecht der Mensch mit allem seinen Verstande im Staube. Enthusiasmus im edelsten Sinne des Worts, also nicht Leidenschaft, ist die Seele der wahren Beredsamkeit. Aber auch die erzählende und die didaktische Prose schließen eine gewisse oratorische Wärme nicht immer aus, wenn der Verstand sich mit großen, besonders moralischen und religiösen Gegenständen beschäftigt. Der unterscheidende Charakter der oratorischen Prose liegt also nicht in der Eindringlichkeit, die dadurch entsteht, daß die Rede das ganze Gemüth ergreift. Auf den Willen muß die Rede wirken, wenn sie eigentliche Rede heißen soll. Aber wie Verstand und Gefühl in den zweckmäßigsten Verhältnissen so zu beschäftigen sind, daß der Eindruck, den die Rede macht, Entschließungen und Hand-

lungen bewirke, kann die Wissenschaft nicht lehren, deren einziger Gegenstand das Schöne ist. Wie vieles noch außerdem die Rhetorik in sich schließt, das die Aesthetik gar nicht angeht, mußte schon in der Vorerinnerung zur Aufklärung des herkömmlichen Gegensatzes zwischen Poesie und Beredsamkeit berührt werden.

Die eigentliche Rede hat didaktische, beschreibende, und oft auch erzählende Stellen, durch die sie mit der Poesie auf dieselbe Art verwandt werden kann, wie die didaktische, die beschreibende, und die erzählende Prose überhaupt. In eine ästhetische Stimmung aber darf sie im Ganzen den Zuhörer oder Leser durchaus nicht setzen, auch wenn sie in gerader Richtung den Weg zum Herzen nimmt. Der Redner kann rühren und erschüttern, aber nicht wie der tragische Dichter, der die Phantasie bestimmt, sich ernste Bilder des Lebens zu entwerfen. Die oratorische Rührung und

Erschütterung soll Vorstellungen aufregen, die sich auf die moralischen Gesetze des Thuns und Lassens beziehen. Das didaktische Interesse darf auch in der feurigsten Rede nicht unterdrückt werden, wenn die Beredsamkeit nicht gemißbraucht werden soll; denn nach richtigen Begriffen von dem, was in einem bestimmten Falle zweckmäßig, oder im Allgemeinen gut und rühmlich ist, nicht nach blinden Gefühlen, soll der Mensch handeln. Wilde Leidenschaft zu erregen, ist der Beredsamkeit so unwürdig, wie der Poesie.

Nicht alle Gattungen von Reden können sich, ohne auszuarten, der Poesie in gleichen Verhältnissen nähern. Die gerichtliche Beredsamkeit sollte, wo sie noch üblich ist, auf die Criminaljustiz beschränkt werden; und auch da sollte sie mehr in der Anklage, als in der Vertheidigung, die Sprache des Gefühls reden. Abscheu vor dem Verbrechen zu erregen, wie Cicero in

seinen

seinen Reden gegen den Verres, ist eines edlen Redners würdig; aber das Mitleid in Anspruch nehmen, daß es über die Gerechtigkeit siege, heißt, dem wahren Zwecke der Criminaljustiz gerade entgegen wirken. Was man gerichtliche Civilberedsamkeit nennt, ist nur mündliche Auseinandersetzung der Entscheidungsgründe, die ganz und gar dem kalten Verstande überlassen bleiben müssen. In der politischen Beredsamkeit darf das Gefühl desto lauter sprechen; denn Wohl des Vaterlandes, Nationalfreiheit, und Nationalehre, sind Gegenstände, die das Herz des guten Bürgers eben so sehr erwärmen, als seinen Verstand in Thätigkeit setzen müssen, wenn ein Staat seine ganze große Bestimmung erreichen soll. Die religiöse Beredsamkeit, die für das Gute und Göttliche begeistert, hat sich vorzüglich vor den Irrwegen der Phantasie zu hüthen, damit die Religion nicht zur Poesie werde. Antritts- und Abschieds-Reden, Lobreden, Glückwünschungsreden,

Trauerreden, und andere Gelegenheitsreden, die vorzüglich nur einen Eindruck machen, und nur beiläufig auf den Willen wirken sollen, haben mit der eigentlichen Rede oft nichts weiter gemein, als, daß sie dem Gefühle und dem Verstande zugleich eine bestimmte Beschäftigung geben.

5. Die didaktische Prose kann der Poesie auf eine besonders interessante Art näher gerückt werden durch die dialogische Form. Der Dialog ist für die Prose eine rhetorische Figur, die, wie alle solche Figuren, auch der Poesie angehört. Ein dramatisches Gedicht wird zwar durch den Dialog allein nicht dramatisch; aber die Annäherung zum Drama, die in dem prosaischen Dialoge liegt, wenn die redenden Personen durch das, was sie sagen, zugleich ihren Charakter darlegen, giebt dieser Form der Prose ein Interesse, das mit dem poetischen verwandt ist. Tauschen aber die Personen nur trok-

kene Gedanken um, oder ist das Gespräch nur eine zerstückelte Abhandlung, in welcher Behauptungen, Einwendungen, und Beantwortungen, gleichförmig abwechseln, so ist die dialogische Form völlig unnütz und sogar ermüdend. Noch ist Plato's Kunst des didaktischen Dialogs nicht erreicht.

Satyrische und andere witzige Dialogen, wie die von Lucian, gehen zuweilen ganz in poetische Darstellung über.

6. Auch die Briefform hat man, wie die dialogische, glücklich benutzt, der Belehrung, die durch ihre Trockenheit eine gewisse Classe von Lesern verscheucht, ein lebhafteres und zugleich ästhetisches Interesse zu geben. An sich hat die Briefform nicht mehr ästhetischen Werth, als jede andre prosaische Wendung des Unterrichts, oder der Erzählung, oder überhaupt des natürlichen Ausdrucks unsrer Gefühle und Gedanken. Auf die Art, wie man in einem

Briefe räsonnirt, oder beschreibt, oder erzählt, oder auch oratorisch auf den Willen eines Andern zu wirken sucht, kommt alles an, was gewissen Briefen die Vorzüge giebt, um derer willen man sie in die schöne Litteratur aufnimmt. Von Schönheit der Briefe im Allgemeinen sollte nie die Rede seyn. Und wer wissen will, was dazu gehört, ein guter Briefsteller für das gemeine Leben zu werden, muß die specielle Stylistik, aber nicht die litterarische Aesthetik, befragen.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Bouterwek, Friedrich, 1766-1828

Aesthetik

Bd.: 2

Göttingen 1815

L.eleg.g. 56-1/2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10573468-7